
EX·LIBRIS·
ROBERTI·SCHOLTZ

Kritische Kunststudien

von

Heinrich Mosler

Maler.

„Was nennt ihr brave Kerls?
„Einer der mittheilt was er hat."
(Goethe, Götter, Helden u. Wieland.)

Münster,
Adolph Russell's Verlag.
1875.

Vorrede.

„Was eben wahr ist aller Orten,
Das sage ich mit ungescheuten Worten.“
(Goethe.)

Der Zweck dieser Broschüre ist einfach:

Sie will in einer Zeit, deren ästhetischer Sinn weder jene Unbefangenheit zeigt, welche sich lediglich auf künstlerischen Instinkt und lebendige Anschauung stützt, noch auch verräth, daß er die Resultate gediegener Kunstbildung sich zu eigen gemacht habe, einer Zeitlage, welche es daher erklärlich, ja fast unvermeidlich macht, daß resolute Naturen durch bestechende Darstellung in Wort und That ihrer subjectiven Willkür das Ansehen objectiver Gültigkeit zu verschaffen suchen, in einer solchen Zeit will sie dem nachstreben, was eben wahr ist aller Orten für die Kunst, aber in einer Weise, welche den Uebergang erleichtert zu den berechtigten Forderungen einer speziell unsrer Zeit entsprechenden Kunstweise.

Sie will gegen die mannichfaltigen, zumeist aus halbverstandener Lektüre, irregeleiteter Anregung entstandenen Vorurtheile, Halbwahrheiten, Unklarheiten, gegen Krankheiten und Entartungen in der Kunst auftreten, das Irrige daran nachweisen. Diesen Nachweis will sie versuchen in möglichst klarer, allgemein verständlicher Form, unter einem möglichst einheitlichen Gesichtspunkt und auf die einfachsten, dem praktischen Bedürfniß sich empfehlenden Formeln zurückgeführt zu geben. Ueber eine Reihe von alltäglichen Kunstfragen, über die hinter der Staffelei, auf der Bierbank, in den Tagesblättern allerlei Behauptungen mit dreister Sicherheit aufgestellt zu werden pflegen, ohne daß auch nur der Anspruch erhoben werde, daß das Gesagte auch wirklich gedacht sei, will sie versuchen, einmal ein verständliches Wort zu reden.

Sie wird in dieser Intention vielfach polemisirend auftreten müssen; aber ausgehend von der Erfahrung, daß eine solche Polemik dem ernstlich Strebenden wenig zu bieten vermag, wenn sie ihm nicht zugleich anregende Winke zu geben sucht, wie er dem Richtigeren nachzustreben vermag, wird diese Polemik nur der negative, nur mit Widerstreben und aus Nothwendigkeit betretene Theil dieses Werkchens sein; im positiven, nicht polemisirenden Theil desselben werde ich dagegen anregende und hoffentlich brauchbare Winke und Vorschläge zu bieten suchen, wie dem noch immer vorhandenen regen Sinn Rath und Stütze gewährt werden dürfte.

Ich wende mich daher vorwiegend an das werdende Kunstgeschlecht, da es leicht anmaßend erscheinen dürfte, älteren und kunsterfahreneren Meistern polemisirend entgegenzutreten.

Sollten letztere jedoch hie und da einiges Richtige in dem Vorgetragenen finden, selbst wo es sie persönlich tadelnd berührt, so mögen sie Selbstverleugnung üben, ob christliche, ob heidnische, möge ihnen selbst überlassen bleiben.

Ganz aber konnte die Polemik nicht vermieden werden; auch gegen ältere Meister nicht. Ich werde leider Beispiele anzuführen haben, wo große, ernstdenkende Männer, „Autoritäten", freilich nicht in der boshaften Absicht, mit welcher der Goethe'sche „Mephisto" den Schüler durch bestechende Halbwahrheiten, durch Mischung von Tiefsinn und Oberflächlichkeit confus zu machen sucht, aber doch in gleicher Weise durch That und Beispiel, durch apodictische Kritik, durch nachweisbare Halbwahrheiten den angehenden oder reiferen Kunstjünger irre gemacht, oft für Zeit seines Lebens, statt, wie sie beabsichtigten, denselben auf einen richtigeren, energischeren Weg zu bringen.

Und man möge sich auch ja nicht einreden, als werde das jemals wesentlich anders werden. Thut's auch der Meister nicht, so thut es die öffentliche Kritik, thut's diese nicht, so thun es Freunde und Berather, thun's diese nicht, so thut es der Künstler schließlich selbst durch Sophistereien und Grillen; aber irre gemacht wird leicht jeder einmal, der es ernster nimmt mit der Kunst.

Was nun in solcher Collision thun?

Das tiefsinnige Wort Hölderlin's:

> Wenn der Meister euch ängstiget,
> Fraget die große Natur um Rath!

ist da zwar von einer furchtbaren Wahrheit; aber man kann dabei auch leicht wie Hölderlin selbst — wahnsinnig werden, statt sich zurecht zu finden.

Jeder sieht die Natur mit anderen Augen an, und nur der Genius fühlt, wie unzureichend da oft das eigne Auge ist, weil er wirklich „Respect hat vor der Natur".

Wer denkt da nicht an den unglücklichen Rethel?

Das Publicum schrie, die Künstler eiferten: „Das ist keine Natur, das ist nicht natürlich;" er selbst frug sich wiederholt: „Gehe ich auch nicht zu weit?" und absprechende Kritiker wie bewundernde Freunde konnten da für eine gewissenhafte, eigenartige Künstlernatur oft gleich unmaßgeblich sein.

Hier ist und bleibt schließlich der Künstler auf den eigenen Genius, das eigene Urtheil und Gefühl angewiesen.

Daß diese also nicht schon im Keime confus gemacht werden, daß der Künstler bei den großen Aussprüchen, die von Außen, absprechend oder schmeichelnd, erleuchtend oder geheimnißvoll dunkel, jedenfalls widersprechend auf ihn eindringen, im Eingehn auf den Kern der Sache den einzig sichern und untrüglichen Halt suche, an dem er sich immer zurechtfinden könne, daß er einsehen lerne, daß zwischen Pathos und gesundem Menschenverstand kein Widerspruch sei, daß er nicht erst am Ende, sondern von Anfang an ahnen lerne, wie nichts so sehr sich decke, als die Ergebnisse der höchsten Speculation, der höchsten Anforderungen mit denen des gesunden Menschenverstandes und noch unentwickelten Volksinstinkts, daß er so dem eignen Gefühl und Auge allmälig mit einiger Sicherheit vertrauen lerne, — dahin sollte man ihn zu leiten suchen und dazu sollen, was allgemeine Winke über Conception, Styl, Anschluß an Natur und

Meister im Gegensatz zu einer im Speziellen zu übenden Kritik bieten können, diese Blätter wo möglich Einiges beitragen.

Sie sollen aber auch wo möglich einige Winke für Meisternde und Lehrende enthalten, sich vor bedenklichen Mißgriffen, deren Tragweite sie oft selbst nicht bedenken, in Zukunft etwas sorgfältiger hüten zu wollen. Nicht minder einige Winke für das Publicum, ihm das Verstehen der Kunst und künstlerischer Erzeugnisse überhaupt in etwa zu erleichtern, wie auch ihm einige Andeutungen zu geben, in dem Gewirre hin- und herstreitender Meinungen sich leichter zurecht finden zu können.

In diesem Sinne schreibe ich wo möglich für Jedermann, der sich für Kunst interessirt. Wenn Lessing von seinem „Laokoon" sagte, er schreibe über Künstler und Dichter, nicht für dieselben, so möchte ich meinen Zweck eher umkehren: ich schreibe weniger über Kunst und Künstler, als für Künstler und Kunstfreunde.

Und zwar schreibe ich darüber als Künstler, nicht als schulgerecht gebildeter Aesthetiker. Warum ich dies thue, möge die Einleitung näher motiviren. Doch sei hier gestattet, um einer vielleicht nahe liegenden Mißdeutung vorzubeugen, entschuldigend zu bemerken, daß es nicht etwa persönliche Gründe sind, welche mich zum Schreiben veranlassen, sondern daß ich dazu von collegialischer Seite wiederholt und dringend aufgefordert wurde und auch darauf zunächst nur versuchsweise eingegangen bin.

Düsseldorf, 1875. **Der Verfasser.**

NB. Ein Druckfehlerverzeichniß halte ich für überflüssig. Eigentlich sinnentstellende Fehler sind mir nicht aufgefallen. Was noch zu corrigiren wäre, wird leicht Jeder, dem es überhaupt auffällt, selbst verbessern können.

Inhaltsverzeichniß.

Einleitung.

Die ziemlich allgemeine Klage über die Begriffsverwirrung und Unsicherheit, welche heutzutage auf ästhetischem Gebiet bei Künstlern sowohl wie beim Publicum sich bemerklich macht, ist ein Gemeinplatz, den aussprechen zu wollen in der gewagten Intention ihn drucken zu lassen, man billig einige Scheu tragen muß. Die ästhetische Verwirrung auf dem Gebiet der Architektur und Musik ist sprichwörtlich geworden, aber auch die Malerei und Poesie wollen nicht zurückbleiben von diesem Tummelplatz ästhetischer Willkür und Exzentrizität. In den schroffsten Widersprüchen und Einseitigkeiten macht sich der schemenhafteste Idealismus neben dem plattesten Realismus geltend; dazwischen eine ideenlose Flachheit.

Dennoch wäre es ungerecht und oberflächlich, wollte man den berechtigten Tadel, den dies oder jenes hervorruft, den oder jenen Künstler allein entgelten lassen. Denn der Umstand, daß gerade bei den Tüchtigsten und Ernststrebendsten oft ein empfindlicher Mangel ästhetisch wohlthuender Durchbildung sich bemerklich macht, weist fühlbar hin auf den eigentlichen Grund: Es fehlt uns an dem, was die Griechen so ungemein besaßen; es fehlt uns ein öffentliches ästhetisches Gewissen und damit dem Maßlosen der Zaum, dem wahrhaft Strebenden die Stütze eines im Volke selbst lebenden ästhetischen Bewußtseins.

Gleichwohl ist bei Vielen ein unverkennbares Bedürfniß, sich ästhetisch zu bilden, wenn auch die Gier, mit der man Kritiken verschlingt, davon nicht gerade der erfreulichste Beweis sein dürfte.

Aber die Frage ist eben: Wie und wo sich besser und gediegener belehren, als an diesen Erzeugnissen des augenblicklichen Tagesbedürfnisses? Wirklich gediegene Schriften ästhetischen Inhalts sind nicht nur selten, sondern vor Allem meist zu umfangreich und schwerverständlich, um wirklich ins Volk zu dringen.

Kein Wunder, wenn man da in der Absicht, doch hin und wieder einige ästhetische Winke zu erhalten, zu Schriften weniger voluminösen, weniger schwerverdaulichen, aber auch weniger gediegenen Inhalts greift.

Unter solchen Umständen dürfte eine Schrift, welche auf keinen allzu großen Raum sich erstreckend gleichwohl gediegenen Inhalt verspräche, weniger dem bekannten, „dringend gefühlten Bedürfniß" zuwiderhandeln, als Bedenken ganz anderer Art gegen sich haben.

Um von dem allerwichtigsten Bedenken, ob es überhaupt und speziell für den Verfasser dieses möglich sei, über eine derartige Materie auf so gedrängtem Raum sich einigermaßen genügend auszusprechen, um von diesem Bedenken zunächst noch gar nicht einmal zu reden, so treten schon viel weniger wichtige Bedenken einem solchen Unterfangen entgegen.

Zwei Bedingungen sind es zunächst, die man von einer Schrift dieser Art von vornherein zu erwarten sich berechtigt glaubt:

Sie soll im Sinne irgend einer die Meinung augenblicklich gerade lebhafter bewegenden Kunstfrage, für oder gegen eine augenblickliche Parteitendenz Propaganda machen und damit diese Wirkung desto akuter sei, soll zweitens der Verfasser wo möglich eine sogenannte „Autorität" sein, also weniger durch die Erörterung der Sache an sich, als durch sein Ansehen und das Gewicht seines Namens dem speziell Gewünschten Durch- und Einlaß im Geist und Gemüth der Leser verschaffen.

Was nun den ersten Punkt betrifft, so hat es auch dem Verfasser dieses hin und wieder nicht an der Zumuthung von außen wie von innen gefehlt, im Sinne einer derartigen Augenblickstendenz zur Feder zu greifen, aber er wies Anmuthungen dieser Art immer mit der bestimmten Erklärung zurück: Er betrachte das Kunsthandwerkzeug als das Mittel, mit dem ein Künstler sich und seine Begriffe von Kunst geltend zu machen habe; sollte er aber je veranlaßt werden, diese einmal mit der Feder zu vertauschen, so werde er nur über das Ganze der Kunst schreiben können, da nur aus der Art, wie das Ganze der Kunst richtig oder unrichtig gefaßt werde, sich die Beurtheilung von Detailfragen als Consequenz richtig oder unrichtig beantworteter Grundfragen ermessen lasse. Bei aller Berechtigung, welche die Eigenart in der Kunst in vollem Maße in Anspruch nehmen darf, geschrieben sollte über Kunst doch nur werden in einem Sinne, der unabhängig ist von der persönlichen Zu- oder Abneigung des Verfassers, objectiv und sachgemäß.

Was nun das Verlangen nach einer Autorität betrifft, so hängt es aufs engste mit einer solchen Tendenzansicht von der Kunst zusammen; nicht das an sich Wahre, nicht wirkliches Ueberzeugen, sondern der schnellere Weg blinden Autoritätsglaubens soll dem gewünschten Kunstdogma Eingang verschaffen.

Auch diese Bedingung kann der Verfasser dieses nicht erfüllen. Er ist weder eine Autorität, noch möchte er es für irgend Jemand werden. Gleichwohl wird er auch objectiv über dieses Verhältniß sich auszulassen haben.

Ihm scheint, es sei hier zu unterscheiden nicht nur zwischen vermeintlichen und wirklichen Autoritäten, sondern auch unter den letzteren selbst wieder.

Was die vermeintlichen Autoritäten betrifft, so fehlt es uns leider nicht an Leuten, welche den geschilderten Zustand allgemeiner ästhetischer Unsicherheit benutzend, von der bekannten Erfahrung Gebrauch machen, daß mit Worten, mit geschickt angebrachten Stich- und Schlagwendungen, Alles und Jedes sich darstellen lasse für ein Publicum, das eben nicht schärfer zu prüfen und zu sichten gewohnt ist, die daher mehr mit advocatischer als wirklich kunstverständiger Gewandtheit, in einer Manier, von der Niemand besser weiß, als sie selbst, daß sich nach derselben Methode das gerade Gegentheil beweisen lasse, ihre apodictischen Kunstmachtsprüche, ihre particularen Parteiansichten einem nicht kunstverständigen Publicum als vermeintlich hohe Kunstweisheit feilbieten.

Obgleich nun in der Regel selbst die Künstler, in deren Interesse diese Herren schreiben, denselben kein wirkliches Kunsturtheil, sondern nur Federfertigkeit zutrauen, so gelingt es denselben dennoch nicht selten, durch geschicktes Parteimanöver sich eine ganz unberechtigte Autorität zu erringen, ja hin und wieder sogar manchen ernststrebenden Künstler durch bestechende Halbwahrheiten in den Sumpf ästhetischer Unklarheit und abgeschmackter Marotten zu locken.

Solchen angemaßten Autoritäten würde daher an geeigneter Stelle entgegenzutreten sein, nicht mit Sophistereien sondern Gründen, die ihre innere Haltbarkeit nachweisen.

Was aber die wirklichen Fach- und Sachkenner betrifft, so möge man mir nicht die Intention zutrauen, das, was Andere vor mir schon gut gemacht haben, schlecht oder auch nur überflüssig machen zu wollen. Wer die Mühe nicht scheut, sich noch gründlicher und gediegener zu belehren, für den sind schon andere Quellen offen.

Aber ein andrer Gesichtspunkt scheint mir hier nicht unwesentlich.

Eben weil jene Schriftsteller den Ruf bewährter Autorität mit Recht genießen, werden ihre Aussprüche leicht für ein Evangelium gehalten und mehr nachgeplappert und ausgeschrieben, als wirklich verstanden, geschweige denn mit Verständniß befolgt.

Sind jene nun obendrein bei aller Gediegenheit doch Menschen, und als solche dem Irrthum unterworfen, so haben gleichwohl ihre Irrthümer dieselbe dogmatische Kraft, ja man haftet mit Vorliebe an diesen Irrthümern.

In diesem Sinne glaube ich daher ganz aus der Erfahrung dieser bewährten Männer zu sprechen, wenn ich die Thatsache constatire, daß dieselben weit öfter das Schicksal erleiden, daß ihre richtigsten Behauptungen einseitig mißverstanden werden, daß ihre epochemachendsten Aussprüche verdreht, ihre etwaigen Irrthümer aber mit der zähesten Hartnäckigkeit festgehalten, ja weiter gebildet werden, als daß in der großen Masse des Mißverständnisses hin und wieder ihre tiefsten und gediegensten Ergebnisse auf ein eingehendes, selbstthätiges Verständniß stoßen, und der ausgestreute Samen die gewünschte hundertfältige Frucht treibe.

Es würde also auch gegen diese Autoritäten zu polemisiren sein; aber weniger gegen sie selbst und ihre Aussprüche, als die Art, wie dieselben erfahrungsgemäß meist verstanden werden.

Bei letzteren habe ich die theoretisirenden Aesthetiker im Sinne; einen anderen Gesichtspunkt verlangen die Gelegenheitsaussprüche großer ausübende rKünstler. Auch diese werden gern über Gebühr festgehalten, obgleich sie nur zu oft auf nachweisbarer Uebereilung beruhend als das Ergebniß momentaner Stimmung erscheinen.

Schreiber dieses ist nun weder Autorität in dem einen noch dem andern Sinn; wem also nur durch Autoritäten beizukommen ist, dem wird er schlecht dienen können. Aber — anche io sono pittore — ich bin doch ein ausübender Künstler, und dies dürfte ein neues Bedenken abgeben.

Ich möchte das Bedenkliche, was in diesem Umstande liegt, nicht abschwächen noch dadurch mich entschuldigen wollen, daß ja auch andere Künstler schon in ähnlichem Sinne zur Feder gegriffen haben.

Ich weiß, dies entschuldigt nicht.

Doch ist auch hier ein Gesichtspunkt, auf den ich aufmerksam machen möchte.

Wenn allerdings die ästhetische Beurtheilung, welche ausübende

Künstler sich erlauben, sehr häufig von dem Uebelstande begleitet ist, daß dieselben zu sehr ihre subjective Art, dieses oder jenes Kunstproblem zu lösen, in ein andres Kunstwerk hinein tragen, und so, statt zu kritisiren, unvermerkt ein ganz neues Kunstprodukt in Gedanken oder Werken erzeugen — so geht umgekehrt diese für Kunstbeurtheilung nicht zu entbehrende auch selbstschöpferische Kritik denjenigen Begabungen mitunter ab, welche die Kunst mehr vom kritisch gelehrten als eigentlich künstlerischen Standpunkt aus betrachten, also denjenigen zumeist, welche vorzugsweise über Kunst und Aesthetik schreiben.

Dies veranlaßt sie denn, bei oft unleugbarem Scharfsinn, mit dem sie auf gewisse Hauptresultate hinarbeiten, doch im Einzelnen mitunter ganz falsch zu schließen und sich von einzelnen Beispielen zu Gunsten allgemein abstrahirter Begriffe bestimmen zu lassen, aus denen ein ausübender Künstler ganz andere Schlüsse gezogen hätte.

Nun sind aber bekanntlich derartige Beispiele für das große Publicum, ja für den Fachmann selbst mitunter verständlicher und von größerer Beweiskraft, als der eigentliche theoretische Gedankengang. Erscheinen dieselben daher übel gewählt, für den Verfasser selbst nicht minder, wie für den Lesenden irre leitend, so kann einige Verwirrung der Begriffe nicht ausbleiben.

(Um von den vielen Beispielen, die ich hier anführen könnte, nur ein paar zu wählen:

So kommt Vischer in seiner „Aesthetik" mehrfach auf Lessing's „Trauerndes Königspaar" zu sprechen als Beispiel, daß die Malerei, die ganze Figuren darstelle, sich weniger eigne, lyrische Empfindungen zu verkörpern. Mir scheint dies Beispiel wenig glücklich und der Grund des Mißlingens ein anderer; Lessing war ein Schüler einer speziellen Kunstschule, welche in ihrem Haupt, Schadow, eingestandenermaßen keinen Begriff von Styl hatte in dem Sinne, nach welchem jedes Kunstwerk je nach seiner besonderen Intention auch eine besondere Kunstsprache verlangt, die Genre, Stillleben, Landschaft, Historie in Oel und Fresko zu sehr über einen allgemeinen Leisten schlug und deshalb nur ausnahmsweise richtiger griff, wo durch die angeschlagene Intention eine solche neue und eigenthümliche Kunstsprache verlangt wurde. Zudem war es bei dem Meister wie in der Schule ein erster Versuch dieser Art.

In ganz ähnlicher Weise führt Lessing der Dichter in seinem

„Laokoon" Proben aus Haller's beschreibender Poesie an, als Beleg für seine Aufstellungen bezüglich der Grenzen von Malerei und Poesie. Auch dieses Beispiel kann ich nicht als zutreffend ansehen. Haller beweist durch seine Verse nur, daß seine Phantasie mehr die des Gelehrten und Botanikers, als eine künstlerische war. Hätte Haller statt zu Versen, zu Pinsel und Farben gegriffen, es würde ein nicht minder unkünstlerisches Bild geworden sein, es würde selbst für ein Stillleben eine zu sehr ins botanisirend Gelehrte, ins abstract Einzelne sich verlierende Abbildung, aber keine künstlerische Schilderung der großartigen Alpennatur geworden sein. Goethe, Dante, Shakespeare, die zwar mit Worten schilderten aber mit Maleraugen sahen, würden dies selbst in dieser „coexistirenden" Weise viel anschaulicher dargestellt haben.

So dünkt mich, war Haller's Beispiel trefflich zu verwerthen, um den Unterschied zwischen einer unkünstlerischen Gelehrtenphantasie und einer Künstlerphantasie anschaulich zu machen, nicht aber um die Grenzen dichterischer Darstellung im Gegensatz zu malerischer Darstellung überhaupt klar zu machen; ebenso Lessing's (des Malers) Bild, um den Unterschied zwischen einem ausreichenden und nichtausreichenden Stylprinzip anschaulich zu machen, nicht aber in dem erwähnten Sinne. Ueberhaupt möchte der Umstand, daß einem sonst bewährten Meister ein Problem mißlingt, schwerlich irgend etwas andres beweisen, als daß es eben nicht ganz leicht sein dürfte.

In ähnlicher Weise werden Matthisson's und Walter Scott's beschreibende Poesien vielfach verwendet; ebenfalls irrig.

Was diesen Schilderungen bei unleugbarem Talent mangelt, würde ihnen auch als gemalten Schilderungen abgehen. Auch als wirkliche Gemälde wären dieselben gewissermaßen zu „coexistent", hätten zu wenig Unter- und Ueberordnung, zu wenig Concentration auf Einen Gegenstand, Einheit und Sammlung der Stimmung, Unterordnung des Details, kurz einen Mangel an künstlerischer Gliederung und Composition.

Hier haben wir also statt eines Gegensatzes in den Gesetzen für Malerei und Poesie die frappanteste Aehnlichkeit; hier kann also auch wohl nicht der Unterschied gesucht werden.)

In diesem Sinne habe ich vielleicht weniger zu befürchten, daß man in gegenwärtiger Arbeit die Beispiele unpassend gewählt finden wird, als daß dieselben vielleicht zu sehr schon bei jedem Leser das

Verständniß für künstlerische Gliederung und Composition voraussetzen, dafür mir allerdings der Sinn von Jugend auf geweckt wurde.

Habe ich nun in den erwähnten Verhältnissen vorwiegend Bedenken gegen diese Arbeit, so ist ein Umstand doch, den ich als günstig anzusehen geneigt bin.

Ich bin nämlich in der Lage, mit einem ziemlich paradox klingenden Satze zu beginnen und denselben als leitenden Faden meinen anderweitigen Untersuchungen zu unterlegen, einem Satze, der scheinbar Alles über den Haufen wirft, was man bisher mit Mühe und Scharfsinn von ästhetisch zarten Schranken sorgfältig aufzubauen sich befleißigt hat, und der gleichwohl sich in Uebereinstimmung mit der Praxis der größten Künstler wie den Forderungen des einfach gesunden Menschenverstandes zu erweisen verspricht.

Da nun erfahrungsgemäß das Paradoxe, wenn es nur neu und frappirend erscheint, meist auf günstigere Aufnahme zu rechnen hat, als das einfach und schlicht Vorgetragene, wenn es auch viel gediegenere Wahrheit enthält, so dürfte dieser Umstand als günstig anzusehen sein.

Freilich wie Alles hat auch dies seine zwei Seiten; ich gebe der Kritik eine leicht faßliche Blöße. Man braucht mir nur einige der paradoxesten Sätze heraus zu greifen, um mich als ein wahres Monstrum von ästhetischer Willkür und Maßlosigkeit hinzustellen.

Aber bei so offenem Eingeständniß des leicht anzugreifenden Punktes darf ich vielleicht doch erwarten, daß man so generös sein sein wird, mich nicht auf so bequeme aber auch etwas wohlfeile Manier abthun zu wollen.

Einen anderen gewichtigeren Angriffspunkt wird der Umstand bieten, daß diese Broschüre aus den angedeuteten Verhältnissen eine gewisse Zwitterhaftigkeit nicht verleugnen wird, ja eigentlich nicht soll. Der Fachästhetiker wird darin die wissenschaftliche Methode, die streng geschlossene Folgerichtigkeit, hin und wieder den wissenschaftlich correkten Ausdruck vermissen, der ausübende Künstler und Laie aber werden finden, daß sie gleichwohl tiefer und eingehender als man sonst bei Künstlerurtheilen gewohnt ist, auf die ersten und einfachsten Gründe zurückzugehen sich bestrebt.

Und doch ist diese Zwitterhaftigkeit nicht ohne Absicht; sie schien geboten durch den Zweck dieses Werkchens.

Oder mit anderen Worten: derjenige, dem es leicht wird, die Technik eines Vortrags zu durchschauen, — also vor Allem der

Fachmann — wird leicht erkennen, daß die Art, wie hier Kunstbelehrung angestrebt wird, auf jenem einfachen Kunstgriff beruht, den der künstlerische Sinn der Griechen ja längst als den für die epische Erzählung glücklichsten erkannt hat.

Es wird nicht, wie es der Wissenschaft ziemt, ab ovo, von den einfachsten und letzten Gründen und Anfängen darin begonnen werden, sondern sie wird gleich in medias res, mitten in die Sache hineinführen, es wird mitten aus der Aesthetik und dem Kunstleben ein Satz herausgegriffen werden, der deshalb jenen erwähnten Eindruck des Paradoxen machen wird, weil er weniger die Voraussetzungen, auf welche er sich aufbaut, als eine zwar vielversprechende, aber auch äußerst bedenkliche Fülle von Consequenzen anzudeuten scheint.

Auch wird sie, wieder darin der epischen Erzählung ähnlich, diese letzten Gründe, auf welche der Satz sich aufbaut, weniger erörtern, — dies würde dieser Broschüre das Publicum entziehen, für das sie gerade geschrieben ist; sie wird sich begnügen damit, diese Gründe hin und wieder anzudeuten: im Grunde wird doch vorwiegend das im Allgemeinbewußtsein liegende Gefühl dessen, was Kunst und schön sei, den letzten Grund für meine Behauptungen abgeben.

Der Aesthetiker mag die Untersuchung hierüber wissenschaftlich gründlicher führen, er wird doch auch auf einen Punkt kommen, für den man ein Organ haben muß: der Begriff dessen, was schön sei, und die Empfänglichkeit für künstlerischen Schein.

Wer, wenn er z. B. Goethe's Gedicht: „der Fischer" liest, fragen kann: Was heißt: „Kühl bis ans Herz hinan"; oder wer das Lied: „Mignon" lesend fragt: Was heißt: Die Myrthe steht „still"? oder wer, wenn er Musik hört, nur ein Durcheinanderrauschen von Tönen vernimmt, das in der Art physisch auf ihn wirkt, daß er dadurch angeregt wird, allerlei dabei zu denken und zu träumen, nur nicht, was der Componist intendirt hat; oder wer, wenn er eine Architektur sieht, nur ein mehr oder minder seltsam geschmücktes Haus erblickt u. s. w. u. s. w., dem fehlt das eigentliche Organ für diese oder jene Kunst, oder es ist so sparsam ihm zugetheilt, daß er nur sehr schwer ein größeres Verständniß erringen dürfte.

Damit wäre allerdings selbst unter den Gebildeten einem Theil der Menschheit alles Kunstverständniß abgesprochen. Aber hier tritt eben eine auffallende Erscheinung zu Tage: Derselbe Mann, der kein Verständniß für diese oder jene Kunst hat, der dort auf der primitivsten Stufe noch steht, hat gleichwohl für eine andere Kunst ein

desto empfänglicheres Organ. Dort versteht er, weiß er zu würdigen, was er hier nicht versteht.

Nun hat sich aber vornehmlich durch Lektüre ästhetischer Schriften theils dadurch, daß es wirklich darin steht, theils weil man es irrigerweise daraus herauslas, ein gewisses Vorurtheil festgesetzt, als habe jede Kunst nur ihren ästhetisch beschränkten Stoffkreis, es wäre also nach dieser Meinung dem für diese oder jene Kunst nur Empfänglichen auch nur ein gewisses Gebiet ästhetischen Gehalts zugänglich.

Dieser Auffassung nun trete ich entgegen mit der Behauptung, daß eine solche Schranke nicht existire, daß ihre Annahme auf voreiligen Schlüssen beruhe, daß das Medium der einen Kunst auch die Stoffe der anderen zu vermitteln im Stande sei und komme so zu meinem erwähnten Satz:

Alles ist darstellbar und in jeder Kunst, und ist je nach Umständen ein würdiger Gegenstand der Kunst.

Von diesem Satze behaupte ich, er gelte von der höchsten wie der primitivsten Auffassung der Kunst.

Oder ist der „reiche Bauer Troll" deshalb eine comische Figur, weil er seine ganze Familie, das ganze Dorf, kurz Alles, was er kennt und gesehen hat, dargestellt wissen will, oder weil er, ohne Begriff von den Schranken und der Würde der Kunst, dies für ein Spottgeld, ein Mittagsessen, auf Einem Bilde und im Handumdrehen gemalt wissen will, und, wie überhaupt auf einen engen Gesichtskreis angewiesen, noch keine Ahnung hat von der wahren Kunst, keine Ahnung z. B. von Beethoven's Pastoral-Symphonie.

Aber wenn Dante „einem einzigen Gedichte alles einverleibet", Himmel und Hölle, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und wenn Goethe „mit bedächtiger Schnelle

vom Himmel wandert durch die Welt zur Hölle",

oder wenn er das schöne Wort sagt:

„Willst du die Blüthe des frühen, die Frucht des späteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du, was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde in Einem Namen begreifen,
Nenn ich Sakontala dich und so ist Alles gesagt"

ist damit nicht gewissermaßen jener magische Kreis geschlossen, in welchem die höchste Kunstanforderung und die vollendetste, über Ziel und Mittel klarst gebietende Kunstfähigkeit sich begegnen mit der primitivsten, selbst unfähigen Forderung des ungebildeten Bauers in

einem Gefühl, das immer mehr zur bestimmten **Erkenntniß** werdend, schließlich ausläuft in den Satz:

Alles ist darstellbar und in jeder Kunst und ist je nach Umständen ein würdiger Gegenstand der Kunst.

Nur weil auch das größte Genie ein individuell begrenztes ist, auch die universalste Begabung abhängig bleibt von tausend geheimen und offenbaren Schranken, die Zeit und Umstände ihr auferlegen, weil mit Einem Wort „die Kunst kein Mensch allein besessen", erleidet die Allgemeinheit dieses Satzes in der praktischen Anwendung gewisse Einschränkungen, die aber, wohlgemerkt, nicht, wie man es meist darstellt, in dem Begriff der Kunst, sondern in der individuell eingeschränkten Künstlerbegabung liegen. Aber, was eben das einzelne Genie nicht zu leisten vermag, bleibt darum nicht versagt für die Kraft der Künstler aller Zeiten und aller Zonen.

Dies ungefähr der im Folgenden durchgeführte Gedankengang.

Alles ist darstellbar und in jeder Kunst und ist je nach Umständen ein würdiger Gegenstand der Kunst.

I. Kann die Malerei ein Gespräch darstellen — sogar besser als die Dichtkunst?

„Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen.“ Lessing (Laokoon).

„In Sachen der schönen Kunst wird die Möglichkeit nur durch die That bewiesen: aus Begriffen kann man höchstens voraus wissen, daß ein gegebenes Thema der künstlerischen Darstellung nicht widerstreitet.“ Schiller (an den Herausgeber der Propyläen).

Nichts ist gewöhnlicher, als daß in einem Compositionsverein der strenge Meister mit apodictischer Sicherheit, oder bedenklicher und ernster noch der anonyme Kritiker den „Schöpfer“ eines fertigen Kunstwerks aus allen Himmeln geträumter Anerkennung stürzt mit dem Schreckenswort: der Gegenstand läßt sich nicht darstellen. Das, heißt es, wäre wohl ein Vorwurf für die Poesie, aber nicht für die Malerei (und dergleichen mehr.)

Und doch hat der arme Mann sich so lange geplagt, hat seinen Gegenstand liebgewonnen, wie die Mutter ihr Kind; Alles soll vergeblich gewesen sein und er obendrein nichts gelernt haben, als daß er Zeit und Mühe hätte sparen können. Wenn aber weiter nichts dabei gelernt werden soll, kann der Meister auch zum Lehren, der Kritiker zum Kritisiren Zeit und Mühe sparen.

Seltner jedoch, als man gemeinhin sich einredet, liegt hier der Fall eines im Grunde unverbesserlichen Mißgriffs vor. Wenn z. B. der Künstler sich vollständig verlesen hatte bei der Quelle, die er für seinen Gegenstand benutzte, und er obendrein nur durch dies Verlesen der Sache einen Reiz abgewann, so ist allerdings von vornherein eine bedenkliche, flüchtige Seite an ihm herauszufühlen. Da ist nun freilich oft Zeit und Mühe verschwendet, wie etwa, wenn ein junger Mann sich in ein Mädchen ihres (ausgestopften) Busens wegen verliebt.*)

*) So componirte ein junger Künstler das „Grab im Busento“ nach Platen, nahm aber den Ausdruck „ziehn die Schatten tapfrer Gothen“ für die Bezeichnung eines Geisterzuges, um daraus eine Composition à la Hunnenschlacht von Kaulbach zu machen, — eine Auffassung, die allerdings mit dem Gegenstand sich schlecht verträgt.

Ein andrer Kunstjünger dagegen, dem es wirklich Ernst ist mit seinem Gegenstand, der ihn gerade des Gegenstandes willen gewählt hat, muß sich dasselbe unerbittliche Wort gefallen lassen: „Das ist kein Vorwurf für die Malerei.“

Wird nun gar zur Erhärtung dieser Behauptung auf Lessing's „Laokoon“ verwiesen, — wie auch der Schüler glaubt, das Muster einer gründlich behandelten Kunstfragestellung — so ist der arme Mann völlig geschlagen und der erste Keim gelegt zu jenem Zwiespalt zwischen seinem Gefühl, das ihm zu sagen scheint: Und es geht doch trotz Meister und Lessing, und der Kritik, die er nach rechts und links von Außen erfährt.

Ein charakteristisches Beispiel möge hier für viele stehen; denn der hier ein Urtheil abgab, war doch ein Meister der Composition: Cornelius.

Ein angehender Historienmaler, der, wie manche seiner Genossen, sich auch einmal an einem Cyclus: „Nibelungen“ versuchte, hatte unter andern den Gegenstand gewählt: Die Helden bei Brunhild und Gunther die Rache an Siegfried und Chriemhilde beschließend.

Cornelius sah die Composition, kritisirte sie mit dem Wort: „Das ist kein darstellbarer Gegenstand für die Malerei; ein Gespräch läßt sich nicht darstellen als Bild.“

Und doch hat Leonardo da Vinci in seinem „Abendmahl“, Raphael in der „Schule von Athen“, Cornelius selbst und viele andere tüchtige Künstler durch zahllose Beispiele bewiesen, daß dies eventuell ganz ausgezeichnet gehe.

Warum denn hier nicht?

Hätte er dagegen dem Künstler gesagt: Ein bestimmtes Gespräch, das einer bestimmten Person oder Sache gilt, die auf dem Bilde gar nicht zu sehen noch angedeutet sind, läßt sich nicht darstellen, richtiger: ist ungenügend dargestellt, so hätte er ihm statt einer confus machenden Halbwahrheit einen wirklichen und nützlichen Wink gegeben, warum ihm mißlang, mißlingen mußte, was Andern doch gelang. Denn in der That war auf der Composition von Siegfried und Chriemhilde keine Spur, woraus man hätte schließen können, daß ihnen diese dumpfen und finsteren Geberden gelten sollten.

(Und doch hätte die Freiheit nibelungischer Architektur dies ganz gut zur Darstellung bringen lassen; etwa, indem er die Scene in eine offene Halle verlegte, durch welche hindurchsehend man im Mittelgrunde Siegfried und Chriemhild arglos lustwandelnd gewahrte.

Oder eine andere Anordnung dieser Art. Der Künstler hatte dann, obendrein ganz glücklich und ungesucht, den für Deutlichkeit der Darstellung wie compositionellen Abschluß so unentbehrlichen Contrast. Der Gegenstand war also, zumal in einem Cyclus, eher ein günstiger, als ungünstiger zu nennen.)

Gab der Meister dem Kunstjünger diesen Wink, so blieb Lessing's „Laokoon" zu Recht bestehen und das Gefühl der Darstellbarkeit des Gegenstandes, das den Künstler geleitet hatte, auch, und er war nicht in Zwiespalt versetzt zwischen dem Wort eines erfahrenen Meisters und der durch andere nicht minder große Meister, ja durch ihn selbst gegebenen Thaten und Beispiele.

Hätte er ihm diesen Wink gegeben, so wäre, diesen Gedanken weiter verfolgend, der angehende Kunstjünger zu der Entdeckung vielleicht gelangt, wie, unglaublich aber wahr, ein Gespräch sich eventuell und für einen gegebenen Fall, nach „Umständen" wie ich sagte, sogar besser durch bildliche Darstellung wiedergeben lasse, als durch das Kunstmittel, welches hier doch das unmittelbar gebotenste scheint: das gesprochene oder erzählte Wort.

Wir werden uns gleich einige sprechende Beispiele darauf hin ansehen; aber schon ganz im Allgemeinen, wenn der angehende Kunstjünger sich nur erinnern wollte jener kleinen eingeklammerten Zwischenschiebsel in dramatischen Dichtungen (küßt ihn, fällt ihm zu Füßen, macht eine Bewegung des Kopfabschneidens, stummer Händedruck, allseitige Umarmung, macht eine unanständige Geberde*) u. s. w.), so würde er auf ein ganzes für die Malerei aber äußerst ergiebiges Gebiet von stummen Ausdrücken aufmerksam gemacht werden, wo man auch im Leben lieber durch Geberden und sichtbare Handlungen als hörbare Worte zu sprechen liebt. Dahin gehört auch zumeist das „bei Seite" Gesprochene im Drama.

Aber noch eklatanter sind Beispiele, wo für den speziellen künstlerischen Zweck, insofern derselbe ein höherer ist, als der: den Gegenstand blos darzustellen, geradezu die blos sichtbare Geberde und Gestalt künstlerisch wirksamer ist, als das hörbare Wort.

---

*) Auf Giotto's Bild: Die Vermählung des hl. Franziscus mit der Armuth findet sich eine solche unanständige Geberde, die in kaum sichtbarer Form weit weniger anstößig erscheint, als die umständliche Schilderung derselben Geberde in Dante's Inferno (Ges. 25. 1—3), auf welche Stelle Giotto anzuspielen scheint.

Ein genial anschauliches Beispiel ist hier der Prolog, das Eingangsblatt zu Rethel's Cyclus: „Hannibals Zug über die Alpen.“

Wir befinden uns da, der Scene nach zu schließen, in jener Höhe einer Alpengegend, wo die Eisregion schon begonnen hat, und nur Hirten und Jäger ihr einsam-dürftiges Gewerbe betreiben können. Dort gewahren wir auf einmal Spuren eines Thiers des wärmsten Südens, einen mächtigen Elephantenschädel mitten im Eise steckend und nicht weit davon ein Zeichen hoher Cultur, einen geborstenen Sturmwidder und sonstige Kriegsreste. Diese seltsame Zusammensetzung dreier Gegenstände, scheinbar gegen alle Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung verstoßend, macht den eigenthümlich spannenden Eindruck, mit dem wir solche auf ungeheure Umwälzungen in der Natur oder unerklärbare Menschenthat schließen lassenden Spuren z. B. von sogenannten Hünengräbern mitten in flacher, steinloser Dünengegend mit der Frage anstaunen: Wie kam das hierher? Hier muß etwas Ungewöhnliches, Außerordentliches geschehen sein! Natur allein, sagt man, kann's nicht gewesen sein, dafür liegen die Steinhaufen zu gleichmäßig und kehren zu regelmäßig wieder; Menschenthat allein auch nicht; denn woher die Kraft und Transportmittel in dieser Steppe? —

Kurz der geschichtliche Sinn wird unwillkürlich bei uns rege.

Auf Rethel's Bild sehen wir nun Leute stehen um diese Reste; offenbar ebenfalls darüber verhandelnd, was hier vorgefallen sei, — ein alter und ein junger Ziegenhirt, sichtbar heimisch in dieser Gegend, diese wissen oder wollen doch etwas davon wissen; Andere, darunter ein Jäger, also mehr im Thale heimisch, horchen erstaunt, zwischen Glauben und Nichtglauben schwankend, dieser Erzählung zu.

Wir sind gewiß begierig zu hören, was diese sich erzählen; aber in diesem Fall und für diesen speziellen künstlerischen Zweck ist es besser, wir hören es lieber nicht. Warum? Weil es uns so wenig befriedigen würde, wie uns die Auskunft befriedigt, die wir über solche Gräber von dortigen Einwohnern etwa erfahren würden. Die sagen: das sind Hünen- oder Riesengräber, so hat man uns gesagt und weiterhin sind der Haufen noch mehr. So etwas scheinen auch die Erzähler auf Rethel's Bild anzudeuten. Kurz es ist ein Gemisch von Wahrheit und Fabel, an dem zwar offenbar viel Wahres zu sein scheint, das aber erst unter der Hand des kritisch sondernden Geschichts- oder Naturforschers, durch Combination mit anderen beglaubigten Ueberlieferungen, von denen wir an diesem Ort und von

diesen Hirten nichts erfahren können, zu einer Sinn und Verstand gewinnenden Darstellung einer außerordentlichen Menschenthat wird.

So sind wir in die richtige Stimmung versetzt, dem Geschichtsüberlieferer und seinem Interpreten, dem Maler dankbar zu sein, wenn er uns Blatt für Blatt aufrollt der wirklichen Geschichte, und so nach und nach uns immer deutlicher wird, wie scheinbar so Unmögliches möglich geworden. Nicht Riesen, erfahren wir durch den Maler, sondern Menschen wie wir, nur ein Riese an Geist war es, der, indem er sich die im stärksten, mächtigsten Thier äußernde riesige Naturkraft unterwarf, und dies in einer bis dahin unerhörten Weise that, dadurch begründen half Etwas, das wir eine Culturbewegung nennen. Wir fühlen uns groß und klein zugleich, wenn wir bedenken: das hat Menschengeist vermocht. Wir ahnen dabei etwas von diesem Künstlergeist, der in diesem seinem Helden sich selbst schildert, der auch, in einer bis dahin unerhörten Weise die Sprachmittel seiner Kunst sich unterwerfend, es mit dem Geschichtsschreiber, und gar einem römischen, in Deutlichkeit der Erzählung und mit dem Dramatiker an Eindruck der Handlung aufzunehmen wagt, mag er nun Reden schildern oder Handlungen (denn durch's Eis in den Abgrund gestürzte Elephanten zu schildern, daran hat sich kein Shakespeare gewagt), und der in diesem Doppelkampfe beinahe beide vollständig besiegt hätte.

Wenn wir so, die Blätter verfolgend, später dieselben Hirtengestalten wiederkehrend finden, mißtrauisch und staunend wie wir, den sonderbaren Zug angaffend, dessen Zweck und Sinn sie nicht verstehen, dann sind wir auch indirekt belehrt, warum wir von diesen Hirten allerdings keine genügende Auskunft erhalten konnten, sondern uns an den Geschichtsschreiber und seinen Interpreten wenden mußten.

Ganz konnte allerdings dieser Sieg des Malers über den Geschichtsschreiber nicht gelingen, der Kampf des Bildes mit der Rede dort, wo gerade diese ihre eigenste Stärke hat; aber es genügt, daß einer es bis zu diesem unerhörten Grade gewagt hat, daß es Blatt für Blatt immer mehr gelingt, wie wir deutlich sehen, bis der Held schließlich dasteht auf der Höhe und hinunter zeigt in das weite Gebiet, das ihm einen bequemeren Weg bahnt, da freilich müssen wir denn doch den Historiker um Auskunft fragen: Was hatte dieser sonderbare Zug für einen Zweck und wer ist dieser Held gewesen?

Gleichwohl, der geistige Sieg ist erfochten; es ist künstlerischer

dargestellt; denn nur an jener Klippe ist er angelangt, wo künstlerische Darstellung überhaupt ihre Grenze findet, nicht etwa blos die Malerei im Gegensatz zur Dichtkunst. Denn obgleich freilich letztere uns bestimmter orientiren könnte über Namen und Zweck dieses Helden, so soll und will sie dies doch nicht als Poesie. Auch die Poesie soll uns den Helden schildern in seinen Thaten, nicht in seinen Zwecken; aus seinen Thaten sollen wir schließen auf die Stellung, die er sonst wohl in der Welt einnehmen könnte.*) Und weß Geistes dieser Held auf Rethels Cyclus sein dürfte und demgemäß auch sein Zweck, das sehen wir eben aus seinen Thaten, ohne seinen Namen zu kennen.

Ein nicht minder sprechendes Beispiel war ein kleines Bild, anspruchslos aber höchst bedeutend, das wir von v. Gebhard sahen. Eine Scene, dem Costüm nach zu schließen, aus der Reformationszeit. Zwei Männer, ein alter und ein junger, sitzen in jener heimlichen Beleuchtung einer Fensternische aus jener Zeit, offenbar aber in einem traurigen Gespräch; der jüngere, mit der einen Hand in ein geschlossenes Buch greifend, die andre Hand am Kinn, „jeder Zoll ein Zweifler", das sieht Jeder gleich, der ältere aber mit der Miene der innigsten Theilnahme und Ueberzeugung ihm zuredend: Bleibe beim Alten, das ist das Sicherste; — das ist offenbar der „langen Rede kurzer Sinn".

Hier haben wir kein Interesse, wie bei jenem Rethel'schen Bilde, noch Weiteres zu hören und zu wissen, um was sie disputiren; es bleibt sich gleich, ob ihr Thema der Rechtfertigung durch den Glauben allein, oder Ohrenbeichte und Communion unter zweierlei Gestalt gilt: alle diese wenig fruchtenden, ja eventuell unerquicklichen und widerlichen Zänkereien hören wir zum Glück nicht, — denn wir sehen's auf viel kürzerem Wege den beiden Gestalten an, es sind grundverschiedene Charaktere — im Gegensatze zu dem alten und jungen Hirten bei Rethel — und kommen deshalb nicht zur Einigung.

*) Wäre es z. B. wahr, was uns selbst eine so große Autorität, wie Goethe, einreden will, daß Shakespeare in seinem „Hamlet" einen Mann ohne Thatkraft hätte schildern wollen, so wäre es ja der eines Stümpers würdige Kunstgriff, uns nun doch am Schluß durch das seinem Gegner Fortinbras in den Mund gelegte Lob: „denn gewiß, wäre er König geworden, er hätte sich gezeigt," auch für die Thatkraft dieses Mannes interessiren zu wollen, von der wir, nach Goethe, im Stücke selbst nichts sehen sollen. Also muß wohl Shakespeare's Absicht eine etwas tiefer liegende gewesen sein.

Der Jüngere zweifelt nicht dies oder das an, sondern zweifelt überhaupt; er ist eben kein Sectirer oder Schismatiker; er würde „an der Sonne Klarheit“ zweifeln, ja selbst an dem doch deutlich aus seinem ganzen Wesen sprechenden tiefen Ernst, seiner Liebe zur Wahrheit. Kurz wir haben ein höchst sprechendes Bild einer gewaltig bewegten Culturepoche in sehr anspruchsloser Gestalt vor uns.

Das Bild war im Gegensatz zu Rethel's Art durchaus naturalistisch gemalt; aber, so paradox dies klingen mag, gerade dadurch, daß das hörbare Wort fehlt, auf die Stufe „einer höheren Wirklichkeit“, auf die nach Goethe's treffendem Ausspruch uns die Kunst heben soll, versetzt.

Man sieht also an diesem Beispiel: an dem viel und tendenziös geführten Streit, Styl oder Naturalismus, liegt das nicht, was uns über die gemeine Wirklichkeit hebt. Wären diese beiden Personen nicht so sprechend natürlich vom Kopf bis zu den Füßen aus jener Zeit gemalt; — ihr Disput als einem Nirgendsheim angehörend hätte nicht dies tief intensive Interesse für uns.

Aehnlich begreife ich nicht, wie man bei Wilhelm Sohn's Bild: „Consultation beim Advokaten“ tadelnd von Seiten des Publicums bemerken konnte, man sehe nicht genau genug, trotz des Testaments in der Hand des Advokaten, wovon die Rede sei.

Also das Unerquicklichste, was es geben kann, einen Testaments- oder Vermögensstreit, die höchstens von der Consultation beim Priester oder Arzt an Widerlichkeit noch übertroffen werden können, das will man sogar gemalt sehen? Danke man Gott, daß man es nicht zu hören braucht und die Kunst eben durch Weglassung dieser „Wirklichkeit“ und „Natürlichkeit“ die Sache auf einen höheren Standpunkt hebt, als den, den bloßen Gegenstand darzustellen.

Aber freilich auch so noch hätte der Maler einen übelen Stand und träfe ihn leicht, außer dem Vorwurf, einen an sich trivialen Gegenstand blos zum Vehikel seiner Virtuosität im Malen benutzt zu haben, noch die andere Calamität eines nicht einmal malerisch dankbaren Motivs: — freilich wäre der Advokat nicht ein Mann von Geschmack, der sich für das viele Unerquickliche, das er hören und sehen muß, durch eine desto geschmackvollere Umgebung zu entschädigen wüßte, und nöthigte nicht der erzwungene Bildungs-Anstand die ältere Dame, die verknuffelten Falten ihres schwarzseidenen Kleides wie die verknuffelten Falten ihres Gemüths und Gesichtsausdrucks zum min-

besten in erträgliche Haltung zu bringen und entschädigte uns nicht über den Anblick vertrakter Schreiber, der Anblick des jungfräulichen Schlachtopfers durch interessanten Ausdruck gesitteten Duldens! Aber nicht dies allein, wir sehen es auch dem Advokaten an, er ist ein würdiger, besonnener Mann, der das Recht noch in seiner ursprünglichen Bestimmung nimmt, Friede und Sicherheit unter ungleichen Gewalten herzustellen, der die vielen verklausulirten Bestimmungen, welche Herkommen und Sitte in einem particularistisch rechthaberischen Land und Zustand (Niederlande, 17. Jahrhundert) zur Uebercultur entwickelt hat, weder zum summum jus summa injuria mißbraucht, noch auch geringschätzig umgehen zu dürfen glaubt, der jedoch alle Mittel einer etwas künstlichen, in diesem Falle aber erlaubten Interpretation und Beleuchtung der Rechtslage benützt, die Sache, vielleicht vor Ausbruch eines Familienscandals, zum erträglichen Ausgleich noch zu bringen; und diesen Ausgleich, diesen Sieg der Uebercultur über sich selbst sehen wir eben in Stimmung und Haltung des Bildes gemalt, mit Aufwand aller Kunstmittel einer nach vollendeter Naturwahrheit ringenden Kunstweise, die in diesem Falle jedoch am Platze ist.

Noch bedeutsamer als alle diese Beispiele ist Leonardo's „Abendmahl", über das sich ein Aufsatz allein schreiben ließe, zu zeigen, wie geistreich hier der Künstler bei der Unmöglichkeit das Wort als solches darzustellen, gerade Etwas gab, darin ihm kein Dramatiker, kein Epiker nachkommen kann. Im Drama würde es ein wirres Durcheinanderschreien sein, im Epos die frappante Gewalt des Ausdrucks verlieren, den ein und dasselbe inhaltsschwere Wort: „Einer von Euch wird mich verrathen" in der verschiedensten Weise auf zwölf grundverschiedene Charaktere ausübt.

Aber selbst darin liegt nicht die eigentliche Tiefe von Leonardo's Bild. Nicht allein, daß er durch Costüm und Haltung der Charaktere die Scene aus dem beschränkten Kreise eines bestimmten Volks und Zeitereignisses auf die Höhe des allgemein Menschlichen hebt, er geht selbst über den von Goethe so geistreich herausgefundenen Zweck einer direkten Einwirkung, durch Mitleid und Furcht, auf die spezielle Umgebung des Bildes, die scheinbare Ruhe eines Klosterrefectoriums, hinaus und versetzt den Gegenstand auf die Höhe philosophischer Betrachtung. Nicht das bereits gesprochene Wort stellt er uns dar, sondern das resignirte Schweigen, mit dem der göttliche Meister sich selbst beugt unter den ungeheuren, unerfaßlichen Inhalt desselben. Die ungeheure, unfaßbare Frage nach der Möglichkeit

nicht nur eines solchen Verbrechens, sondern auch jener göttlichen Voraussicht, die in die Hand des Menschen Leben und Tod legt, die das Ungeheure voraussieht, aber nicht ungeschaffen läßt, das ist es, was hier einen Jeden in eine andere Gemüths- oder Verstandesaufregung versetzt und in dem göttlichen Schweigen seinen Culminationspunkt erreicht.

Ein äußerst feines Beispiel dieser Art ist noch Titian's „Zinsgroschen". Nach gewöhnlichen Begriffen der Kritik ist dies ja auch „kein Gegenstand für die Malerei", denn die Pointe ist ein diplomatisch gewandtes Wort.*) Aber Titian zeigt sich eben hier als Meister, der weiß, was in solchem Falle Amt und Vorzug seiner Kunst ist. Er wird selbst diplomatisch fein. Nicht das vorübergehende, vereinzelte Wort müht er sich ab, möglichst frappant zu geben, sondern den sich in gar vielerlei Variationen durch das ganze Leben des Meisters hindurchziehenden Kampf zwischen der Gewandtheit des ehrlichen, überlegnen, Herz und Nieren durchschauenden Lehrers und Führers mit der kleinlichen, hämischen Bosheit und Intrigue plumper dummpfiffiger Sophistik, von der Versuchung durch den Satan in der Wüste bis zu den Schwankungen des Pilatus hindurch, das ist das Thema, das Titian mit den einfachsten, genial vollendetsten Mitteln bloßen Gesichtsausdrucks zu lösen sucht. Allerdings eine Meisteraufgabe; aber wie matt, wie poesielos ist dagegen das, was z. B. die Poesie in Sonetten auf dies Bild aus diesem Gegenstand gemacht hat; wie müht sie sich ab, die Reinheit aber auch Feinheit des Blicks und die hämisch dumme Niedertracht zu schildern, ja wie unpoetisch muß sie sich abmühen, selbst die Pointe des Worts zu geben!

Ueber andere sehr belehrende Beispiele z. B. Raphael's „Schule von Athen", „der reiche Fischzug", „St. Cäcilie" u. s. w. werde ich noch später sprechen und nur, nach diesen letzteren Beispielen, welche sich schon auf der höchsten Höhe einer Meisteraufgabe halten, möchte ich als besonders belehrend noch ein minder erhabenes, aber in seiner Art doch vollendetes Beispiel hier besprechen.

Bei all' den bisher angeführten Beispielen war nämlich der

---

*) Vgl. Vischer, Aesthetik. „Positiv aber verirrt sich die Malerei in die Poesie, wenn sie malt, was zwar an sich anschaulich, aber ohne Worte nicht verständlich ist: Momente, wo ein Innerliches dargestellt werden soll, was in Figuren zwar „ungefähr", aber nicht in der Bestimmtheit zum Ausdruck kommen kann, um welche es sich bei dem gewählten Stoff eben handelt." (§. 683.)

oben von mir aufgestellten Forderung genügt, daß die bestimmte Person oder Sache, von der die Rede ist, auf dem Bilde selbst zu sehen oder doch angedeutet war: das Buch, der Zinsgroschen, der Sturmwidder, das Testament und die junge Dame, Judas endlich mit dem Beutel, dem umgestoßenen Salzfaß, Christus und die Apostel, sie alle waren theils andeutend, theils in voller Kraft der Erscheinung als Inhalt des Gesprächs auf den Gemälden zu sehen. Ich wollte jetzt ein gemaltes Gespräch besprechen, welches scheinbar selbst dieser Anforderung nicht einmal genügt und dennoch eben so künstlerisch wirksam als sprechend verständlich ist.

„La fatale nouvelle“ von Henri Bource. Es enthält eine sehr ergreifende Darstellung zweier Lootsen, die den bestürzten Eltern die erschütternde Nachricht bringen, daß sie — eben ohne den vielleicht schon länger vermißten, überall gesuchten Sohn oder sonstigen Angehörigen derselben heimkehren.

Allerdings der Gegenstand des Gesprächs war hier nicht sichtbar zu machen; aber angedeutet ist er denn doch. Der Maler lasse einmal den großen leeren Raum, den die geöffnete Thür hinter den eintretenden Lootsen zeigt, er lasse die Kinder, vor Allem das kleine, ohne Arg seinen Napf mit dem Löffel verarbeitende, er lasse den an den Lootsen herumsehenden Blick des Alten weg, das Achselzucken des einen Lootsen und versuche, ob der Gegenstand noch so sprechend wirken würde. So aber muß gerade der Umstand, daß auch wir herumrathen, ob nicht der Vermißte durch irgend einen kleinen Umstand noch deutlicher bezeichnet sei, und gerade die Fruchtlosigkeit dieser unserer Bemühung mit dazu beitragen, uns desto lebhafter in die Stimmung des Alten zu versetzen. Gerade durch dies Fehlen einer bestimmten Andeutung wird eine Wirkung erreicht, die ein hörbares Gespräch nicht so intensiv nachhaltig erreichte.*)

Ich habe Beispiele gewählt, die zeigen sollten, wie man ein Gespräch, ein bestimmtes Wort sogar malen könne besser durch Abbildung, als, sonderbarer Weise, durch das Kunstmittel, welches hier doch das entsprechendste scheint, das gesprochene oder gelesene Wort. In künstlerisch ästhetischem Sinne, versteht sich, ist

---

*) Vgl. die Radirung Rembrandt's: „Joseph, seine Jugendträume erzählend“; auch hier fehlt mit entschiedener Wirkung jede bestimmtere Andeutung.

dies „besser" darstellen gemeint — ich spreche hier und immer von künstlerischer Darstellung, von Etwas, davon allerdings der „reiche Bauer Troll" noch keine Ahnung hat.

Man vergesse nicht, ich wählte diese Beispiele, um das anscheinend zu kühne Wort, daß „Alles sich darstellen lasse, d. h. künstlerisch darstellen lasse, in jeder Kunst," an speziellen Kunstleistungen, entgegengesetzt sogar dem übereilten Ausspruch einer „Autorität", anschaulich zu machen, insofern in diesen Beispielen der faktische Beweis geliefert ist, daß etwas für diese oder jene Kunst scheinbar unmöglich Darzustellendes gerade hier besser darzustellen war — nach Zweck und Umständen, versteht sich, wie ich auch gleich meinem Satze beifügte.

Und so werde ich im Verlauf der Darstellung noch die verschiedenartigsten Beispiele wählen, wo die heterogensten Dinge, die es gibt in Bezug auf Darstellungsobject und Darstellungsmittel in künstlerisch wohlthuender Weise zur Darstellung gebracht sind.

Es möchte nämlich dieser praktische Beweis für die meisten Leser anschaulicher sein, als eine lediglich und vorzugsweise theoretische Besprechung der Sache, auch eher zur Verständigung führen über das, worauf ich eigentlich mit meinem Satz: Alles ist darstellbar u. s. w. lossteure und welchen Nutzen und Halt ich dabei für eine objective Kunstbeurtheilung zu gewinnen hoffe.

Auch habe ich in gleicher Rücksicht auf leichteres Verständniß einstweilen nur die Frage berührt, ob und wie ein Wechselgespräch, ein Dialog sich besser darstellen lasse in der bildenden Kunst, als in der Poesie; ob und wie dies auch bei einem Monolog, einem Selbstgespräch der Fall sein könne, wollte ich als eine schon etwas schwierigere Frage erst später berühren.

Doch will ich schon hier vorläufig auf eine ganze Klasse von Monologen aufmerksam machen, die offenbar deshalb für die Malerei günstiger sind, als für die Poesie, weil sie bis zum Uebermaß tautologisch und eintönig sind. Wie der denkende Leser schon beiden vorgeführten Beispielen bemerkt haben wird, ist bei den meisten derselben der tiefere Grund (in sofern für Dialoge und Monologe hier dasselbe Gesetz gilt), für das „besser" Gelingen, weil entweder die lange Rede im Grunde nur einen kurzen Sinn hat, oder umgekehrt das verhältnißmäßig kurze Wort einen zu vielumfassenden, zu inhaltsschweren Sinn hat, zu bedeutsam für den vorübergehenden Augenblick.

Um gleich, der Deutlichkeit wegen, das drastischste Beispiel eines derartigen bis zum Unerträglichen tautologischen Monologs zu nehmen: man denke nur an Kaulbach's „Narrenhaus", eine Zusammenstellung von lauter solchen gemalten Monologen.

Oder nehmen wir ein Beispiel minder abstoßender und exceptioneller Art: Michel-Angelo's „Propheten und Sibyllen", auch lauter solche gemalte Monologe.

Man vergleiche, um sich die Sache deutlich zu machen, mit diesen unübertrefflichen Gestalten die Schriften dieser Propheten oder Sibyllen; offenbar stehen sie dann ästhetisch viel höher, als jene Schriften, weil letztere, als Poesie gedacht, bis zum Unerträglichen tautologisch sind.*)

Hier also, wo für die Poesie der Stoff zu wenig Abwechslung bietet, liegt gerade das Feld für die Malerei, hier, wo im Uebermaß des Tautologischen kaum dem tiefer Eingeweihten doch wieder der einzelne Prophet zu einer bestimmten, individuellen Gestalt sich zusammenfaßt, entfaltet gerade die Malerei ihren Reichthum zusammenfassender Charakteristik. Ein ganzes Bild jener ungeheuren Welt entrollt sich auf einmal vor unseren Augen.

Doch mißverstehe man mich nicht. Es findet hier auch das Umgekehrte statt; mein Satz: Alles ist darstellbar in jeder Kunst, erweist sich hier in vollem Licht: der wahrhaft geniale Dichter wird selbst einen solchen Monolog, der a priori zu schließen, als zu arm an mannichfaltigem Inhalt (zu tautologisch), der Malerei näher zu liegen scheint, doch wieder in einer solchen Weise zu behandeln wissen, daß man, nach dieser Probe, allerdings umgekehrt schließen möchte: dieser Gegenstand sei kein Stoff für die Malerei.

Nehmen wir als charakteristischen Beleg Goethe's „Mignon". Ein durchaus individuell geartetes, wortkarges, kaum noch zu bestimmten Gedanken und Gefühlen herangereiftes Geschöpf, das zunächst nur durch sein seelenvolles, selbst unbewußtes Aeußere auffällt, das, sollte man meinen, ist doch selbst in seinen Monologen zunächst mehr Gegenstand der Malerei als der Poesie.

---

*) Man vergleiche in diesem Sinne Goethe's Charakteristik des Dichters im Vergleich zum Propheten! (West-östl. Divan, Mahomed) „Der Dichter sucht mannichfaltig zu erscheinen", „sich in Gesinnung und Darstellung grenzenlos zu zeigen", „der Prophet hingegen sieht nur auf den einzigen Zweck, wird und muß daher eintönig, tautologisch werden."

Aber der geniale Meister weiß sich zu helfen. Er legt diesem Geschöpf Lieder in den Mund, bei denen er mit wohlberechnetem Kunstgriff unentschieden läßt, ob sie von ihm selbst, oder vielmehr auf und für dasselbe gedichtet sein dürften, oder ob vielleicht eine kunstgeübtere Hand hie und da dem noch unentwickelten Ausdruck festere Gestalt gegeben habe. Durch einfaches bei Seite Lassen dieser prosaischen Nebenbeziehung erreicht er jenen magisch geheimnißvollen Reiz und entlockt diesem einfachen Geschöpf, gleichsam wie einem nur wenige, aber seelenvolle Töne bietenden Instrument, allen Reichthum von mannichfaltigem Ausdruck, der ihm nur zu entlocken war — so zwar, daß nun die Malerei daran verzweifeln möchte, mit dem Dichter an magisch reichem Ausdruck zu concurriren.*)

Aber nicht der Stoff an sich, sondern die Concurrenz mit dem, was Goethe daraus gemacht hat, läßt ihn als unmalerisch erscheinen.

Aehnliches findet Anwendung auf Gretchen's Monologe im Faust, Ophelia's Wahnsinn, die Behandlung des Wahnsinns bei Shakespeare überhaupt, Pergolesi's „Stabat mater"; alle diese und derartige Monologe sind offenbar, als zu tautologisch einfach, an sich ein günstigerer Stoff für die Malerei (oder Musik). Aber wie geistreich haben hier die Dichter den an sich einfachen Stoff belebt, und selbst das Tautologische verwerthet. Man denke an die refrainartigen Züge in den Liedern: „Meine Ruh' ist hin", „Ach neige, Du Schmerzensreiche", Ophelia's Liederschlüsse, an die wirkungsvollen Synonyma im „Stabat mater" für Klagen und Wehklagen, an die Stellen in dem: „Ach neige...", „wie weh, wie wehe," „ich wein', ich wein', ich weine", alles Züge, an denen allerdings eine stümperhaftere Kunst scheitern würde.

Wie nun der Dichter in solchem Falle das Tautologe geistreicher beleben muß, und selbst, wo er tautologe Züge benutzt, dieselben unmerklich, aber sinnvoll zu variiren sucht, so darf und muß umgekehrt der Maler an einem Gespräch das Tautologe und Analoge, das Einfache und Gleichförmige aufsuchen. Wie es dem Dichter frei steht, das Gespräch geistreicher zu beleben, so darf umgekehrt der Maler dasselbe vereinfachen, verallgemeinern.

Ist aber das Gespräch an sich schon im Grunde einfachen, ja ziemlich tautologischen Inhalts, so ist es zunächst mehr Gegenstand

---

*) Man übersehe jedoch auch nicht die Folie, die der Dichter in dem übrigen Stoff des Romans dieser Wirkung giebt.

der Malerei als der Poesie, gleichviel ob es ein Monolog oder Dialog ist.*)

Ein Verbrecher z. B., der auf sanfte wie strenge Vorstellungen hin nur immer sein trotziges: Nein, finsteres Schweigen, oder schnöde Gotteslästerungen vorbringt (Lessing's „Ezzelino", der unbußfertige Schächer und dgl.), oder umgekehrt: ein Richter oder Glaubensinquisitor, der auf alle Vorstellungen, Zweifel und Bitten nur sein Gesetz und Dogma als Antwort hat (Scenen aus der Ketzergeschichte, Huß, Luther, Kaulbach's Verbrecher aus verlorner Ehre); ein allem Zureden trotzender Tyrann (Kaulbach's Nimrod), ein Eingekerkerter in seinen Klagen (Ugolino im Hungerthurm); alle diese mehr oder minder peinlichen, ja häßlichen Dia- und Monologe sind zunächst günstiger für die Malerei als die Dichtkunst; es findet hier das Umgekehrte statt von dem, was Lessing über die Darstellung körperlicher Häßlichkeit sagt, die in der Poesie ihre Häßlichkeit fast ganz verliere. (Laokoon XXIII.)

Aber ebenso sind alle Monologe, die mehr Anschauung und Vision, Lehre und Gebet, alseigentliches Gespräch, zu erhaben einfach und tautologisch für die Dichtkunst sind, dort durch anderweitige Momente belebt, ja getrübt werden müssen; diese sind gerade Stoff für die bildende Kunst. Woran z. B. offenbar Plato's poetische Versuche scheiterten, an dem Versuch erhabene Anschauungen, Ideen, Urworte zur Darstellung zu bringen, daran scheiterte die Plastik der Griechen nicht (man denke an Phidias' Gestalten am Parthenon), geschweige denn die Architektur, die gerade hier ihr Feld sucht.

Endlich gehören hierher Monologe, die einen unlösbaren Zwiespalt, einen inneren Widerspruch in unendlichen Variationen — ohne zur erlösenden That zu gelangen — radotirend abarbeiten, das psychologische Problem eines Charakters oder Zustandes an sich in Worten offenbart, alle Selbstgespräche dieser Art sind, wenn auch Aufgaben für den Meister, doch künstlerischer zu lösen in der bildenden Kunst. (Man denke an Goethe's Qual, für Werther einen Schluß zu finden.)

*) Der Künstler, dem Cornelius jenen oben erwähnten falschen Wink gab, ließ später einen vielversprechenden Cyclus „Hiob" fallen, weil „die Quintessenz des Ganzen ein Gespräch sei" und „ein Gespräch lasse sich ja nicht darstellen". Er übersah einfach, daß das, was den Text des Hiob fast ungenießbar macht, die beständige, langathmige Tautologie, gerade ein günstiges Motiv für die Malerei abgab.

Um nicht durch zu mannichfaltigen Stoff zu verwirren, will ich hier nur wieder an Michel-Angelo's Propheten erinnern, deren Sinnen und Grübeln doch nur in der verschiedensten Weise jenem unlösbaren Zwiespalt, jenem unerklärbaren Widerspruch gilt, den wir Sünde und Erbfluch nennen, die Erlösung suchen, aber nicht finden. Während uns nun Michel-Angelo den Angelpunkt jenes radotirenden Grübelns — Erschaffung, Sünde, Fluch — an die Decke malt, in den größeren Zwickeln aber die Propheten und Sibyllen, in den kleineren Zwickeln die Träger des Erbfluchs — das Volk —, in frohen Jünglings- und Kindergestalten aber die belebende Hoffnung zeigt, schließt sich das Ganze zum compakten Gedanken: So malt ein Meister einen Monolog, der an und für sich tautologisch einfachen Inhalts ist.

II. Anscheinender Widerspruch mit Lessing's „Laokoon". Mißverständniß dieses Werkes.

„Wer Maximen bestreiten will, sollte fähig sein, sie recht klar aufzustellen und innerhalb dieser Klarheit zu kämpfen, damit er nicht in den Fall gerathe, mit selbst geschaffenen Luftbildern zu fechten." (Goethe, Aphorismen über Kunst.)

Es wird aber zunächst vielleicht nicht Wenigen scheinen, ich behaupte mit meinem Satze: Alles ist darstellbar u. s. w., das gerade Gegentheil von dem, was Lessing in seinem „Laokoon" mit ebenso viel Scharfsinn als Gelehrsamkeit nachzuweisen versucht habe, und da ich trotzdem Lessing's Laokoon als ein „Muster einer gründlich behandelten Kunstfragestellung" bezeichne, habe ich also von vornherein eine anerkannte Autorität sowohl, als mein eigenes Urtheil darüber gegen mich.

Es könnte nämlich scheinen, während Lessing sich gerade bemühe, die Grenzen der Darstellungsfähigkeit der verschiedenen Künste im Vergleich zu einander festzustellen und vor bedenklichen Uebergriffen aus einer Kunst in das eigentlich einer anderen Kunst angehörende Gebiet zurückzuhalten suche; — wolle ich mit meinem Satz das Nichtvorhandensein einer solchen Schranke und solcher Grenzen behaupten und zum Ueberschreiten dieser Grenzen auffordern.

Und doch sage ich im Grunde nichts wesentlich Verschiedenes von dem, was auch Lessing in seinem Laokoon uns zu beweisen sucht, — vorausgesetzt freilich, daß man ihn auch richtig und vollständig zu lesen sich entschließen will.

Aber gerade ein Seitenblick auf Lessing's Laokoon kann hier vielleicht am Schnellsten zur Verständigung führen über das, was ich eigentlich mit meinem Satze sagen will und was derselbe, streng genommen, auch wirklich sagt.

Freilich ist das, was ich da zunächst zu sagen hätte, nicht gerade ein Compliment für manche Leser.

Wenn es nämlich erlaubt ist, hier aus meiner persönlichen Erfahrung zu sprechen, so gestehe ich gern und mit Freuden, daß ich wohl manchen Gebildeten, namentlich unter Studenten und Geistlichen getroffen habe, der, was ihm vielleicht an angebornem Kunstsinn und Kunsturtheil abging, durch eingehendes Studium, zum mindesten von Lessing's „Laokoon" zu ersetzen und nach Kräften zu bilden suchte; aber nicht minder oft, ich muß fast sagen immer fand ich dieselbe Erfahrung: daß man das so überaus klare Buch nicht recht zu lesen und anzuwenden verstand.

Denn so musterhaft klar Lessing's „Laokoon" auch geschrieben ist, so ist er doch durchaus für Leser geschrieben, die eben nicht sclavisch nachsprechen, was ihnen eine Autorität vorspricht, sondern die auch selbst zu denken sich entschließen und das Vorgetragene durch eigenes Urtheil und Prüfen sich anzueignen suchen.

Aber wenn Lessing's „Laokoon" in diesem Sinne äußerst wohlthätig und unvergänglich gewirkt hat auf die selbstthätigen Naturen unserer Literatur und Kunst; — dem großen Publicum ist er aus dem angeführten Grunde mehr oder minder unverständlich geblieben.

Indeß gerade je richtiger und unbestreitbarer die in einem Buche aufgestellten großen Grundprincipien sind, je mehr ein Buch deshalb mit Recht den Ruf eines classischen Werkes genießt, ein desto todteres Kapital wird es leicht in der Hand eines in verba magistri schwörenden Nachsprechers sein.

Und dies zeigt sich bei Lessing's „Laokoon" oft geradezu comisch. Eine der vielleicht am wenigsten unangreifbaren Stellen desselben, bei welcher er mindestens nicht in gleichem Maße, wie bei anderen Stellen, die Sache aus den in der innersten Natur derselben liegenden Gründen herzuleiten sucht, das ist es gerade, was man vornehmlich von dem ganzen Buche behalten hat und ohne eigentliches Eingehen auf die Sache einfach nachspricht: die Behauptung nämlich, daß ein offener, schreiender Mund in der bildenden Kunst nicht dargestellt werden dürfe; — das war es, was ich regelmäßig als Frucht des Studiums von jenem Buche vornehmlich entdecken mußte.

Und wie rein mechanisch man dasselbe nachspricht, geht daraus hervor, daß man dasselbe auch besonders gern da anwandte, wo eine Profilfigur dargestellt war, also die „widrige Vertiefung", der „Fleck", die Lessing als unschön daran getadelt hatte, geradezu wegfiel, gleichwohl eine ungleich größere Gewalt des Ausdrucks dadurch vom Künstler erreicht wurde; sodann bei Seiten- und Nebenfiguren u. s. w.

Ueber diese Stelle selbst, wie über die Gruppe „Laokoon" werde ich noch besonders zu sprechen haben, da sie in das hier berührte Thema gehört; zunächst aber wollte ich über den Sinn des Lessing'schen Werkes im Allgemeinen sprechen.

Vor Allem vergegenwärtige man sich den Zweck jenes Werkes! In einer Zeit der Unnatur und des zopfigen Ungeschmacks, in welcher fast alle Begriffe eines natürlichen, gesunden, unverdorbenen Kunstsinns durch Vermengung und Verwässerung aller festen Kunstform, durch die abstrusesten Kunsttheorien verwirrt und abhanden gekommen waren, wo es noch vielfach an guten Mustern deutscher Kunst, an einer lebendigen Kunstthätigkeit gebrach; da suchte Lessing durch Praxis und Theorie auf einen gesunderen, weniger willkürlichen und gezwungenen Boden wahren Kunstgeschmacks zu gelangen; er suchte nach festen, objectiven Gesetzen des Kunstschönen und deshalb die Sache des Geschmacks aus ihren einfachsten Gründen zu erklären.

Er wurde dabei zuerst unwillkürlich, später völlig bewußt, als Quelle der Unterweisung hingeführt auf eine Zeit, wo die Kunst gewissermaßen ihre erste unübertreffbare Frühlingsblüthe trieb, wo die verschiedenen Künste, jede für sich gewissermaßen jugendlich eifersüchtig auf den ihr besonders verliehenen Vorzug, auch diese ihre Hauptschönheit und Stärke vor Allem auszubilden und zur Geltung zu bringen suchten, wo die Künste sich eben so schroff, wie die damaligen Völker und Staaten gegen einander abschlossen und sich vor gewagtem Hinüberschreiten in das andere Gebiet zu hüten trachteten.

Eine solche vollendete, mustergültige Kunstblüthe fand er mit Recht bei Homer und den alten Griechen; dort jenen eminent feinen Sinn für die eigenthümliche Schönheit, die in der innersten Natur der jeder Kunst besonders verliehenen und zugänglichen Darstellungsmittel liegt, die Ausbildung gerade dieser Vorzüge in geistreicher, rückhaltloser und deutlich in die Augen springender Weise. Dort also suchte und fand er Lehre und Beispiel.

Aber selbst bei dieser frühesten Kunstblüthe fand er kein völliges Abschließen der verschiedenen, ja entgegengesetzten Künste gegen einander, dort selbst ein sich Wagen auf das eigentlich einer anderen, entgegengesetzten Kunst angehörige und zugänglichere Gebiet.

Aber er machte dabei auch die Entdeckung, daß dieses Hinübergreifen und Hinüberwagen bei diesen classischen Künstlern eben nur ein scheinbares war, daß diese sinnvollen Meister doch immer nur die speziell und ausschließlich ihrer Kunst eigenthümlichen Vorzüge

zu verwerthen suchten, selbst dort, wo sie scheinbar sich auf das Gebiet einer anderen Kunst wagten.

So bemerkte er, daß z. B. Homer eigentlich nie „male", fast nie ein Bild, eine Figur, eine Gegend mit Worten zu schildern suche, sondern vornehmlich nur Reden und Handlungen, als Dinge, welche der epischen Erzählung näher liegen; umgekehrt aber die Malerei und Plastik der Griechen vor Allem die eigenthümliche Schönheit körperlicher Erscheinung in einfacher Bewegung und Stellung, ohne eigentliche Handlung und verwickeltere Dramatik zur Darstellung zu bringen suchte.

Aber Homer selbst, so fand er, greife nach Umständen so sehr über in das Gebiet der Malerei, daß er sogar das der Poesie Widerstrebendste z. B. einen ganzen mit einer unendlich complizirten bildlichen Darstellung geschmückten Schild zu schildern suche.

Aber Lessing entdeckte dabei auch und wies die Kunstgriffe nach, welche Homer sich zu diesem Zweck erlaubte, wie derselbe zwar einen Schild schildere, aber wie ihn kein Maler oder Plastiker, sondern nur der Dichter schildern resp. sich ausmalen kann in Gedanken; kurz wie er gerade hier auf diesem ihm eigentlich fremden Gebiet doch immer nur die einzig seiner Kunst eigenthümlichen Vorzüge verwerthe.

Und das fand Lessing mit Recht mustergültig und nachahmenswerth für solche Fälle, wo ein solches Uebergreifen geboten oder bezweckt werde.

Was nun hier vom Uebergreifen der Dichtkunst in das Gebiet der Malerei von ihm vorgebracht wird, gilt doch leichtverständlich auch umgekehrt vom Uebergreifen der Malerei in das scheinbar nur der Dichtkunst angehörende Gebiet. Und consequenterweise hätte nun Lessing auch ein mustergültiges Beispiel vorführen müssen, wie ein classischer Maler sich hilft oder half, wenn er das seiner Kunst scheinbar Widerstrebendste darstellen will: ein gesprochenes Wort oder selbst ein verwickelteres Gespräch. Und da hätte, da die antike Kunst ihm vielleicht kein solches Beispiel gewährte, er an Leonardo's „Abendmahl", Raphael's „Schule von Athen" u. s. w. Beispiele finden können, zu zeigen, wie auch dieses Uebergreifen nur ein scheinbares gewesen sei, und der Maler auch hierbei nur die einzig seiner Kunst vor jeder anderen Kunst eigenthümlichen Vorzüge verwerthet und zur Geltung gebracht habe.

Das folgt aber offenbar aus Lessing's Laokoon für selbstdenkende

Leser als ein von ihm als ästhetisch erlaubt, ja geboten angesehener Kunstgriff; wie überhaupt aus diesem Werk alle Analogieschlüsse folgen, die das, was Lessing speziell für Malerei und Dichtung nachzuweisen sucht, auch auf die Stellung der übrigen Künste zu einander anzuwenden suchen. (Vgl. Laokoon, Vorrede.)

Da nun Lessing es zufällig unterlassen hat, uns ein solches gemaltes Gespräch ästhetisch zu erläutern, so konnte es kommen, daß nicht selbst denkende Leser, ja daß selbst ein Cornelius, geschweige denn sonstige Akademieprofessoren und Direktoren in Erinnerung an Lessing's „Laokoon" mit der Ansicht und Behauptung auftreten konnten, ja dieselbe aus diesem Werk erhärten zu können glaubten: eine Rede, ein Gespräch lasse sich nicht malen, sei überhaupt kein Gegenstand für die bildende Kunst.

Es folgt dies aber, wie man sieht, keineswegs aus Lessing, wohl aber das gerade Gegentheil. Es folgt nur aus Lessing, daß es ein Wagniß sei, das nicht ohne Kunstgriffe, nicht ohne eine gewisse Abänderung zu lösen sei und eben die größte Einsicht in die Gesetze und Grenzen der Malerei verlange, da es eben durchaus anders, als durch die Dichtung dargestellt werden müsse; keineswegs aber folgt aus Lessing's Laokoon, daß es absolut unzulässig sei. Diese Ansicht beruht auf oberflächlichem Mißverstehen von Lessing's Behauptungen.

Ich habe es daher für meinen Zweck nicht für überflüssig und unzweckmäßig gehalten, meine Untersuchung damit anzufangen, nachzuweisen, was Lessing zufällig noch besonders nachzuweisen unterlassen hat, und an charakteristischen Beispielen zu zeigen, wie ein geistreicher Maler sich zu helfen wisse, wenn er ein Wort, ein Gespräch malen wolle und wie er dabei die seiner Kunst speziell eigenthümlichen Schönheiten und Darstellungsvorzüge verwerthen könne.

Ich begann so, nebenbei bemerkt, um Dir, lieber Leser, zart anzudeuten, wie ich mit diesem Werkchen wirklich „einem tiefgefühlten Bedürfniß" nachzukommen suche, da es leider nur zu sehr erwiesen ist, wie ich dies aus eigner Erfahrung weiß, daß selbst Kunstmeister, geschweige denn Laien etwas in jenem Buch nicht ausdrücklich Gesagtes nicht begreifen oder unter Berufung auf dieses Werk bestreiten, selbst wenn es aus dem darin Gesagten bei einigem Nachdenken unbedingt folgt.

Ich setzte aber fort mit einem Seitenblick auf Lessing, um, nachdem ich erst durch praktische Beispiele meine Behauptung verständ-

lich gemacht und erwiesen hätte, auch meine theoretische Uebereinstimmung mit jenem als Autorität geltenden Buch in dieser Hinsicht nachzuweisen.

Um also wieder auf Zweck und Sinn jenes Werks zurückzukommen, so hat dasselbe, wie jeder Gebildete weiß, erstaunlich wohlthätig, anregend und läuternd auf die gesammte nachfolgende Kunstthätigkeit eingewirkt und es sind auf diesem also beackerten Boden herrliche, mustergültige Früchte gewachsen.

Heutzutage liegt also die Sache schon wesentlich anders; wir haben wieder gute auf deutschem Boden gewachsene Muster, regelrecht und doch eigenthümlicher Art. Auch kann, darf und muß heutzutage daran gedacht werden, Etwas über Kunst zu schreiben, das nicht blos Künstlern und Fachmännern, sondern eben auch Laien verständlich ist, das die im Laokoon ausgesprochenen Sätze verständlicher macht, oder doch in ihre Consequenzen auch auf speziellere von Lessing nicht ausdrücklich berührte Kunstfragen erweitert.

Ich gestehe, ein derartiger Zweck schwebt mir zum Theil vor bei diesem kleinen Werkchen. Es gehört nämlich mitunter einige speciellere Sach- und Fachkenntniß dazu, das in Lessing's Laokoon enthaltene unbestreitbar Richtige direkt anzuwenden auch auf moderne Kunsterscheinungen. In dieser Hinsicht aber, fand ich, griffen Laien und selbst Künstler bei dem besten Willen oft gänzlich fehl oder wußten sich nicht zu helfen, weil ihnen die Brücke fehlte von der antiken zur neueren Kunst.

Da läßt sich nun, anläßig jenes Buchs und seiner Prinzipien, nachweisen, daß mit wenigen Ausnahmen so ziemlich alle bedeutenderen Kunsterscheinungen christlicher Zeitrechnung und selbst schon die der späteren Antike vornehmlich gern solche Kunstformen anwandten und anwenden mußten ihres Stoffes wegen, bei denen nicht blos ein theilweises und untergeordnetes, sondern geradezu ein vollständiges Uebergreifen stattfindet in das eigentlich einer anderen mehr oder minder entgegengesetzten Kunst angehörende Gebiet.

Was z. B. Homer vorzugsweise nur in dem einen Gesang, worin er den Schild des Achilles beschreibt, versucht, darauf ist Dante's ganze epische Erzählung aufgebaut; er erzählt vornehmlich, was er gesehen hat. Unser Epos (Nibelungen) ist mehr lyrisch musikalischer Art. Das Shakespeare'sche Drama erweitert sich zum Epos, zur Erzählung, desgleichen Goethe's Faust u. s. w. Unsere Musik bemächtigt sich im Oratorium, der Symphonie und der

Oper epischer, dramatischer, ja malerischer Stoffe, die Malerei erweitert sich zum Drama, Epos, ja zu lyrisch-musikalischen Stoffen. U. s. w.

Das, könnte scheinen, sei nach Lessing's Laokoon Alles absolut unzulässig und deshalb verstoße so ziemlich die ganze mittelalterliche und moderne Kunst gegen objective Gesetze der Aesthetik. Lessing macht aber nur darauf aufmerksam, daß hier eine Klippe, ein Wagestück und damit die Gefahr nahe liege, daß dies zu einer völlig willkürlichen Verwirrung und Verwässerung aller festen Schönheitsgesetze und alles gesunden, natürlichen Kunstgeschmacks führe.

Deshalb räth Lessing mit Recht einem Künstler ab, vornehmlich einem solchen Ziele nachzustreben, verweist ihn auf die seiner speziellen Kunst näher liegenden Stoffe und Aufgaben; aber wenn einmal die ihm von Anderen oder von ihm selbst gestellte Aufgabe eine solche Nothwendigkeit auferlegt, so gibt ihm Lessing Winke und Andeutungen, verweist ihn auf gute Muster, wie er sich dabei zu helfen suchen solle, um ästhetischen Anforderungen zu genügen.

Denn umgekehrt: es kann gerade hierbei ein geistreicher Künstler sich in voller Kraft des Vermögens zeigen und sich im Gegensatz zu einem gedanken- und geschmacklosen Künstler als denkenden Künstler bewähren und wahrhaft Classisches schaffen.

Der gedankenlose, unclassische Künstler wird nämlich bei einem solchen Versuch, ohne Kenntniß und Ahnung der beschränkten Darstellungsmittel seiner Kunst, ohne Arg der hier vorliegenden Klippe das seiner Kunst eigentlich versagte Gebiet betreten, ohne zu merken, wie sehr er dabei gegen eine andere Kunst den kürzeren zieht und völlig von ihr überholt wird. Bestenfalls wird er sogar für ein geschmackloses Publicum das Kunststück bis auf einen gewissen Grad fertig bringen und seinem Kunstwerk eine besonders eigenthümliche Schönheit, einen ungewöhnlichen Reiz verliehen zu haben scheinen.

Nur der feinere Sinn wird empfinden, daß hier eine Augen-, Ohren- oder Gedankenqual stattfindet, bei der nur dem oberflächlichen und stumpfen Sinn, der überhaupt auf Nichts tiefer eingeht, ein vorübergehender Genuß gewährt wird; er wird empfinden, daß dies zwar eine Darstellung und Schilderung, aber kein Kunstwerk sei.

Ihm wird sich nämlich aufs deutlichste verrathen, daß hierbei nur vereinzelte Schönheiten zu erreichen sind, daß aber das Kunstwerk gerade dort scheitert, wo man mit Recht von dieser Kunst den ihr allein eigenthümlichen Reiz und Genuß erwartet und sich ihm gern hingeben möchte.

Der einsichtige und geschmackvolle Künstler wird dagegen dies ihm scheinbar ganz widerstrebende Gebiet mit desto größerer Energie und Umsicht betreten; gewissermaßen wie ein Gesandter an einem fremden, ja feindlichen Hofe, wohl kennend die ihm dort drohende Gefahr und Klippe, wird er sich in ein Studium gerade der Vorzüge der feindlichen und fremden Macht vertiefen und sogar in deren Gebräuche und Sitten scheinbar eingehen; aber diplomatisch fein und mit Falkenblicke wird er auch die Schwäche der fremden und dagegen die Vorzüge seiner Kunst auf diesem ihr eigentlich fremden und verschlossenen Gebiet entdecken und zur Geltung bringen.

Darin kann er eben außerordentlich viel und feinen Geschmack und eine Beherrschung der vollen Mittel seiner Kunst offenbaren, die nicht Jedem gerade ohne Weiteres verständlich ist.

Kurz er betritt nur scheinbar das einer fremden Kunst angehörende Gebiet, wird nur scheinbar ein Ueberläufer und Verräther an seiner Kunst, in Wirklichkeit bleibt er doch durch und durch der eigensten Kunst treu und bringt dieselbe im Gegentheil zu einer bisher noch unbekannten Geltung und Aussprache.

Dies ist der Charakter, wie theilweise schon der späteren griechischen und römischen Kunst, so der bedeutenderen Kunst christlicher Zeitrechnung. Sie charakterisirt sich gerade dadurch, daß fast alle Künste scheinbar ihre Rollen mit einander getauscht haben und keine eigentlich mehr in der Schranke bleibt, die ihr von Haus aus als am naturgemäßesten angewiesen zu sein scheint.

Ohne diese Erklärung bleibt sie schlechterdings ästhetisch unverständlich, und da diese Erklärung dem Laien meist abgeht, wird es ihm oft schwer, die Sätze des Laokoon auf neuere Kunsterscheinungen direkt anzuwenden.

Gerade diejenigen Künstler und Kunstzweige, die am strengsten noch der ihr ursprünglich eigenthümlichen Schranke treu bleiben, gelten heutzutage mehr als untergeordnete z. B. Portrait-, Landschafts- und Stilllebenmalerei (sind es darum nicht eben auch). Will einer sich auszeichnen, so muß er mehr oder weniger dies Gebiet verlassen und sich auch in der Ferne bewähren.

III. Die Gruppe: Laokoon.

„Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Thorheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zu Gute kommt."
(Goethe, Naivität und Humor.)

Zu diesen Uebergriffen in ein andres feindliches Kunstgebiet gehört nun unter den antiken Kunstwerken auch die Gruppe: Laokoon, wie ich dies zu zeigen hoffe und aus welchem Grunde ich alle die auffallenden Züge und Abweichungen vom Dichter als aus eben diesem Grunde geboten erklären zu können glaube.

Damit glaube ich die Sache verhältnißmäßig kürzer und dadurch vielleicht sogar verständlicher darstellen zu können, als Lessing dies bereits gethan.

Angehend zunächst die vielbesprochene Frage, warum Laokoon nicht schreie, vermisse ich offen gestanden bei Lessing eine ausschließlichere und schärfere Betonung des eigentlichen inneren Grundes hierfür. Es liegt ja und kann bei guter Kunst nicht in dem blos äußerlichen Grund liegen, was sie von dem oder jenem abhält. Das hat bei Laokoon z. B. meiner Ansicht nach Winkelmann richtiger herausgefühlt. Ja, was Lessing da über „Herabsetzen des Affekts" sagt, ist geradezu für Laokoon's Nichtschreien unverwendbar.*)

Denn, wie Lessing sehr richtig bemerkt, war es eben ungriechisch, dem Affekt die ihm eigenthümliche Gewalt zu nehmen. Die griechische Kunst gebot nur jenes Maßhalten, das nach Shakespeare's treffendem Ausspruch (im Hamlet) gute Kunst stets beobachten müsse, selbst im „Wirbelsturm der Leidenschaft". Aber sie verbot, wie jener Ausspruch Shakespeare's das Uebertreiben wie das Zurückbleiben unter der Gewalt des Affekts. Das hat Lessing schon Alles richtig erkannt und hervorgehoben.

---

*) Ich glaube auch nicht, daß Lessing es ganz in diesem Sinne gemeint hat; es wird aber meist so verstanden.

Aus diesem Maßhalten läßt sich aber nun und nimmer erklären, wie man dazu kommen soll, Schreien in Seufzen zu verwandeln; das würde ja schließlich dahin führen, so „artig zu brüllen wie ein Turteltäubchen, eine Nachtigall."

Völlig richtig ist dagegen Lessing's Betonung, daß eben der vorübergehende heftige Affekt sich weniger mit der Plastik vertrage. Indeß auch das will nicht mißverstanden sein. Wo wirklich die höchste Gewalt des Ausdrucks, wo das charakteristische Element im vollen Affekt liegt z. B. im sogen. borghesischen Fechter, Ladas, u. s. w., da geht auch der Grieche bis zum vollen Ausdruck der ganzen Gewalt der affektvollen Bewegung.*)

Es wäre in diesem Sinne dann auch eine bedenkliche Inconsequenz in der Gruppe Laokoon; denn, während Arme und Beine, während alle Muskeln, zumal auch die des Gesichts in voller Thätigkeit, im stärksten Affekt gerade begriffen sind, wäre lediglich das Schreien des Mundes vermieden.

Andere folgern dagegen und offenbar nicht mit Unrecht: eben deshalb, weil alles Uebrige im vollsten Affekt, in vollster Anspannung der Kräfte begriffen ist, eben deshalb kann Laokoon schon aus anatomischen Gründen nicht schreien.

Aber warum wählte der Künstler das Eine und nicht das Andere, da er doch Freiheit hatte zu Beidem?

Meine Antwort auf all' diese Fragen lautet einfach:

Die Gruppe Laokoon ist die plastische Darstellung einer Tragödie.**)

---

*) Ich glaube, Künstler werden die ganz gleiche Beobachtung mit mir gemacht haben, daß, wenn man längere Zeit den Fechter nicht mehr gesehen hat, man immer wieder aufs neue staunt über die Stärke dieser Bewegung, die in der Erinnerung sich etwas abschwächt, zumal wir Neueren zu einer derartigen Schwächung des Affekts neigen.

**) Nachlesend finde ich bei Schnaase und Vischer die Bemerkung verzeichnet, daß man die Gruppe Laokoon eine „Tragödie in drei Akten" benannt habe. Da keine weitere Quelle für die Ansicht angegeben ist, so weiß ich auch nicht, ob man dieselbe nicht etwa schon in meinem Sinne verwandt habe, ich also dann nichts Neues hier vorbrächte. Ohne auf diese Ehre nun gerade erpicht zu sein, so möchte ich mir doch hier eine Bemerkung im Allgemeinen erlauben. Es kann und mag mir in diesem Werkchen leicht passiren, daß ich Manches vorbringe, was Andere schon vor mir vielleicht viel besser gesagt haben, vermeinend, ich sage etwas Neues damit. Würde man es einem ausübenden Künstler doch fast verübeln, wenn er seine ästhetischen Studien mehr in Büchern,

Laokoon ist insofern ein Uebergriff in das eigentlich einer anderen Kunst näher liegende und angehörende Gebiet, insofern darin der Versuch gemacht ist, nicht blos eine Gestalt in mäßiger Bewegung, sondern eine vollständige Handlung, ein Drama, ja das vollendetste Drama, eine Tragödie, in einer Gruppe darzustellen.

Aus diesem Grunde scheinen mir sich alle auffallenden und von dem Dichter abweichenden Züge in der Gruppe zu erklären, ähnlich etwa wie man die Medicäergräber des Michel-Angelo eine Symphonie in Marmor benennen könnte, und hieraus alle Eigenthümlichkeiten der dort angewandten Darstellungsformen sich erklären dürften.

Zweimal nur hat meines Wissens die griechische Plastik sich an diesem Problem versucht: die Gruppe der Niobe und Laokoon.

Diese Aufgabe ist offenbar eine sehr schwierige und widerstrebende. Denn die Aufgabe der Tragödie involvirt ja, wie ich darauf noch näher im Folgenden zu sprechen kommen werde, gerade die Darstellung des seelischen Vorgangs bei der sichtbaren That, des höchst gesteigerten psychischen Ausdrucks, dessen nur das Wort als Wiedergabe der Gemüths- und Seelenstimmung fähig ist, und überdies die beständige Wandlung des Affekts, alles Dinge, die der sich gleichbleibenden Plastik, die auf bloße Körperformen angewiesen ist, die den geistreichsten Sitz des seelischen Ausdrucks, das Auge, nur sehr unvollkommen wiedergeben kann, die Stimme gar nicht, die überdies auf ein Minimum von Figurenzahl angewiesen ist, äußerst widerstrebende Aufgaben sind.

Und noch ein Punkt: Der Vorwurf der Tragödie ist durchgängig ein sehr complizirter. Tiefliegende, über ganze Generationen sich erstreckende Ursachen und Wirkungen, mannichfaltige verwickelte Intrigue, eine persönliche aber tragisch motivirte Schuld, — alles das darzustellen hat die Plastik so gut wie gar keine Mittel.

Wenigstens sollte es so scheinen nach apriorischem Schluß. Aber der geistreiche Künstler — der Kürze wegen spreche ich nur von einem — weiß auch hier selbst seinen Vortheil aufzusuchen und zu finden.

---

als durch eigne Anschauung gemacht hätte. Wenn ich daher für eine Sünde dieser Art nicht garantiren kann, so aber wohl dafür, daß ich Nichts als meine eigene Ansicht darstellen werde, das nicht wirklich auch mein eigen Erzeugniß ist, noch auch, daß ich Etwas, das ich mir von Anderen angeeignet habe, vorbrächte, ohne zugleich die Quelle zu bezeichnen.

Je weniger er das Auge und dessen seelischen Ausdruck wiederzugeben vermag, desto unverhüllter kann er den seelischen Ausdruck des feineren Muskelspiels, dessen der aller Bekleidung, aber darum eben hier auch aller Kleidung entblöst erscheinende menschliche Körper, zumal im Zustand leidenschaftlicher Erregung, fähig ist, wiedergeben.

Je weniger er die Wandlung und Steigerung des Affekts, je weniger er den in Worten offenbarten Affekt wiederzugeben vermag, desto mehr kann er das Tautologe in diesem Vorgang, desto mehr den symphonisch zusammengefaßten, intensiv gesteigerten Gesammteindruck, den eine Tragödie in uns hervorbringen soll, das wehmüthige erhebende Gefühl eines starken, gegen ein unerbittliches, unentrinnbar übermächtiges Schicksal ankämpfenden, aber unwiderruflich erliegenden Menschengeistes wiedergeben: das, was das Tragische eben vom blos Traurigen oder Schrecklichen unterscheidet.

Hier ist nun bei dem speziellen Stoff und der speziellen Gruppe eine ganz besondere Feinheit: der oben schon berührte scheinbare Widerspruch in der Haltung einerseits des ganzen Körpers, der mit aller Gewalt sich der Schlangen erwehrt und dem Kopf und der Brust anderseits, welche mehr leidenden, empfindungsvollen Ausdrucks sind. Der Kopf aber ist der Sitz des Gedankens, die Brust des Gefühls — aus derartig gemischtem Affekt setzt sich ja gerade das Gefühl des Tragischen zusammen: ein blos schreiender und sich wehrender Laokoon wäre ein von einem traurigen, schrecklichen Ereigniß überwältigter Mensch, aber kein tragischer Held; ein blos klagender, hinsterbender Laokoon wäre wiederum nur ein unglücklicher, kein handelnder, kein tragischer Charakter; so aber gab der Künstler Beides: den denkend-fühlenden und männlich handelnden Laokoon, — eines derartig gemischten, höchst gesteigerten Affekts ist aber nur eine edle, starke, feinorganisirte Natur, ist nur eine ächt tragische Persönlichkeit fähig.

Als stärkeren Gegensatz gab er ihm obendrein in den beiden Söhnen als kindlicheren Naturen gerade solche mehr unglücklich erliegende, als tragisch duldende Charaktere bei.

Was aber die verwickelte Intrigue anbelangt, so bot sich hier in dem speziellen Stoff ein gar glücklicher Anhaltspunkt, das scheinbar schlechterdings Unmögliche möglich zu machen.

Die Schlange ist allüberall das natürliche Sinnbild einer tückisch unterminirenden List und Intrigue. Indem nun so der Künstler bei

dem Thema: Laokoon in der glücklichen Lage war, ein sichtbares Bild der Intrigue geben zu können, wußte er überdies, indem er die ganze Gruppe durch die Schlangen in einen Knoten schürzte, den sehr anschaulichen Begriff eines eine ganze Familie, eine ganze Generation unwiderruflich und unentrinnbar umschlingenden Verderbens wiederzugeben, mit anderen Worten: ein tragisches Schicksal.

Indem aber die Schlange, als hätte sie mehr als Schlangenverstand, gerade ihren empfindlichsten Biß gegen die Lende des Dulders richtet, ahnt man höheres Geheiß, höhere Bestimmung — eine Nebenbedeutung, die bei der Schlange dem Griechen so wie so geläufiger war, als uns — zu einem Ausdruck, der schließlich in dem von den Kindern abgewendeten, himmelwärts gerichteten Antlitz des Laokoon noch mehr gesteigert wird zu jenem unergründlichen, unerklärbaren, im geheimnißvollen Räthsel endenden Gefühl des Tragischen überhaupt.

Was aber von persönlicher Schuld, von bestimmten Vorgängen dem Plastiker versagt war darzustellen, das wußte er durch den desto mehr hervorgehobenen Begriff des allgemein Menschlichen, Vater und Kinder in ihrer Wechselbeziehung, zu ersetzen. Es ist nicht der Priester, sondern der Vater Laokoon, der leidet. Dabei tritt das, was ich am Schluß des ersten Abschnitts andeutete über die Darstellung eines sich in Worten offenbarenden unlösbaren Zwiespalts und inneren Widerspruchs in sein volles Recht.

„Das Tragische an sich", über das Immermann im „Münchhausen" mit Recht witzelt als ein höchst unglücklich gewähltes Problem eines confusen Dichterlings, ist dagegen ein der Plastik schon viel näher liegender Stoff; denn der Dichter kann eben und soll spezielle Schicksale und individuellere Charaktere zur Darstellung bringen; der Plastiker kann nur mehr allgemein Menschliches geben, soll das, was der Dichter in mehreren Stoffen und Stücken giebt, mehr in eins zusammenfassen.

So ist denn der Stoff der Niobe ein dem Laokoon durchaus ähnlicher, nur während der eine die leidende, heroische Mutter zeigt, gibt der andere den Mann und Vater.

Doch mißverstehe man mich hier nicht. Auch der Plastiker bedarf eines bestimmten Stoffs; aber er darf und soll ihm eine möglichst allgemeine, vielumfassende Bedeutung geben. Die Gründe hierfür liegen in der Natur seines Materials, das die allseitige Vollendung der körperlichen Erscheinung ermöglicht aber auch verlangt.

In diesem Sinne ist begreiflicherweise zwischen Malerei und Plastik kein ganz gleiches Verhältniß. Die Plastik wird durchgängig sich auf ein Minimum von Figurenzahl zu beschränken suchen müssen, während gerade die Malerei das, was ihr an Plastik gebricht, durch den Reichthum an Gestalten und durch Zusammenfügung vieler Figuren zu einem geschlossenen Gedanken zu ersetzen suchen wird.

Was aber die Plastik von Wandlungen nacheinander nicht zu geben vermag, das gibt sie wie die Malerei durch die Linienführung, die sich für die momentan festgehaltene Situation ergibt. Darüber lese man, speziell die Gruppe Laokoon betreffend, Goethe's treffende Bemerkung:

„Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie wie ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert in dem Augenblick, da sie gegen das Ufer anströmt."

Obschon nun in diesem Sinn die Gruppe Laokoon mehr in einem gewissen malerischen Sinn d. h. mehr für eine Seite als Hauptansicht concipirt ist, so ist die Veränderung des Standpunktes doch auch bei ihr geboten und von künstlerischer Wirkung.

Um das Ganze noch einmal zusammenzufassen: Das Verhältniß der Gruppe Laokoon zu der Darstellung Virgil's bestimmt sich dahin: Bei Virgil ist dieser Vorgang nur eine Episode aus dem Untergang Troja's von untergeordneter Bedeutung; bei dem Plastiker ist diese Episode gerade als die bedeutsamste herausgegriffen, an ihr und in ihr mit den einfachst möglichen Mitteln die Quintessenz jenes tragischen Untergangs von Ilium darzustellen; es ist der Vater, König, Priester, der trotz der verzweifeltsten Gegenwehr den Untergang seines Hauses, seines Volkes im Rathe der Götter beschlossen sieht durch Schlangenlist und den Dulder ins Herz greifenden Verrath. Gerade aber was der Plastiker weniger darzustellen vermag, die Erinnerung an ein bestimmtes historisches Ereigniß, läßt er, aus der Noth eine Tugend machend, weg, dem Gegenstand dadurch nur eine bedeutsamere Wendung zu geben. Nichts erinnert an den opfernden Priester, nichts an Troja: es ist, wie schon bemerkt, der Mensch, der Vater, der leidet, was wir vor uns sehen.

Die Knappheit der Mittel, wodurch dies Resultat erreicht wird, die strenge Consequenz, mit der trotz so vielumfassenden Inhalts die Gruppe wie in „fixirtem Blitz“ festgehalten erscheint, führt uns naturgemäß dazu, einige Gedanken zu suchen über den Begriff der Einheit des Moments bei bildlicher Darstellung, umsomehr als Lessing hier einige Fehlschlüsse macht.

IV. Einheit des Moments bei bildlicher Darstellung. Lessing's Irrthum.

„Diese Ausführlichkeit, Langsamkeit bestimmt nothwendig des Malers Sinn und Stimmung auch in die Tiefe — — führt ihn mehr auf das Zuständliche, als auf die Handlung." —

„Der Begriff des Dramatischen ist also nur mit Vorsicht auf die Malerei anzuwenden, und wenn man zugeben muß, daß die neuere Malerei vorzüglich dahin gewiesen ist, so darf dabei nicht vergessen werden, daß dieses Gesetz der Dämpfung und Bescheidenheit für immer der ganzen Kunstform aufgelegt ist."

(Vischer, Aesthetik § 684.)

Ueber diesen Punkt, Einheit des Moments, finde ich, hat sich Lessing nicht mit der für Laien wünschenswerthen Deutlichkeit, ja an einer Stelle sogar geradezu falsch ausgedrückt, und dadurch statt einem zopfigen Kunstvorurtheil zu begegnen, eher einem solchen Vorschub geleistet. Er sagt:

„Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um Etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblick der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dies eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung und Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgeht, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubt. Ich will mich blos einer Bemerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raphael macht:

„Alle Falten, sagt er, haben bei ihm ihre Ursachen; es sei durch ihr eigen Gewicht oder durch Ziehung der Glieder. Manchmal sieht man an ihnen, wie sie vorher gewesen. Raphael hat sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man sieht an den Falten, ob ein Bein vor dieser Regung vorn oder hinten gestanden, ob das Glied von

Krümme zur Ausstreckung gegangen, oder ob es ausgestreckt gewesen und sich krümmt."

Hierzu bemerkt Lessing: „Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vorbewegt, der Theil des Gewandes, welches auf ihm liegt, unmittelbar folgt, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben deswegen zur Malerei ganz unbequem ist, so gibt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand eine andere Falte macht, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; sondern, läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Demungeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit zu erreichen?"

Diese ganze Stelle ist mißverstanden, ja geradezu falsch.*) — Das, was Lessing hier an Raphael rühmt, hat Raphael eben nicht gethan, wohl aber mittelmäßigere Maler. Wenn Lessing gegen Klotz siegreich sich erwies, indem er unter Anderm zeigte, daß jener keinen Begriff von dem hatte, was in der modernen Kunst „Perspective" heißt, so verräth er hier selbst, daß er kein — Maler war und in die Gesetze der Draperie eben nicht näher eingeweiht war.

Was Mengs ganz richtig beobachtet und angedeutet hat, ist Folgendes: Alle Faltenbildungen, so mannichfaltig sie auch sind, folgen doch ganz bestimmten und unabänderlichen Gesetzen, die bei aller Mannichfaltigkeit im Einzelnen doch immer dieselben bleiben: Sie fallen, ziehen oder brechen, blähen, bauschen sich oder schmiegen sich an nach bestimmten Gesetzen. So kann einer, der auf diese Gesetze Acht gibt aus der Art, wie sich die Falten in einem gegebenen Fall ziehen, fallen, gegen einander brechen u. s. w., erkennen, wie sie vorher gewesen sein möchten oder müßten. Das Maßgebende ist dabei die Art, wie sie sich zu dem mehr oder weniger festen Rumpf oder auch zu einem andern feststehenden oder sich bewegenden Glied desselben Körpers, dem sie als Gewandung dienen, verhalten.

*) Lehrreich genug, zu zeigen, wohin die scharfsinnigste Theorie sich verirrt, wenn sie von dem praktischen Wissen verlassen ist.

Und dies hat Raphael sehr richtig beobachtet, einfach dadurch, daß er sein Modell die von ihm gedachte Bewegung, oder noch einige Bewegungen vorher, im Gewande ausführen ließ und fix genug war, alle die Finessen und charakteristischen Züge festzuhalten, welche das leicht veränderliche Gewandmotiv im Moment unmittelbar nach der eben ausgeführten Bewegung zeigte. Andere Maler machten es sich bequemer; sie ließen das Modell oder auch eine Puppe die Bewegung machen, und umhängten sie dann mit Gewandung. Dergleichen entgeht natürlich nur dem Blick des Eingeweihten nicht.

In ähnlicher Weise kann auch ein guter Anatom bei Michel-Angelo und den Antiken mitunter besondere Finessen des Muskelspiels entdecken, indem auch die Muskelverschiebungen ihre besonderen Gesetze haben.

Kurz Raphael thut hier gar nichts Anderes, als was etwa auch Shakespeare gern thut, wenn er z. B. den Brutus seinen Monolog beginnen läßt mit den Worten: „Es muß durch seinen Tod geschehen!" Da auch Gedankenfolgen wie Faltenbildungen ihre bestimmten Gesetze haben, so hören wir aus diesem Satz auch das, was Brutus schon vorher gedacht haben muß; ähnlich bei den Gedankensprüngen des „Hamlet", bei der Art, wie Shakespeare den Wahnsinn behandelt u. s. w.

Gerade aber in solchen Dingen unnatürlich und allzu willkürlich sein, verräth den Stümper und nicht den Meister.

(Wie zwar jeder Stümper sinnlosen Wirrwar, aber nur der Meister wirklichen Wahnsinn schildern kann, so kann auch nur der Meister die Finessen eines von leichter Luft bewegten Gewandes wahrheitsgetreu festhalten.)

Aber, wie ich andeutete, mich befriedigt diese ganze Stelle bei Lessing nicht ganz, noch auch glaube ich, daß sie demjenigen, der es nicht schon ohne Lessing weiß, das richtige Verständniß eröffnet über das, was in einer malerischen Darstellung die Anforderung an Einheit der Zeit bedeutet.

Die Malerei darf nie vergessen, daß es ihre Aufgabe ist, *sobald sie mit der Dichtung concurrirt*, dasselbe, was der Dichter *nacheinander* folgen läßt, möglichst in einem Moment *nebeneinander* zu geben. Es ist also dann nicht eine „Freiheit", welche der Maler sich nimmt, sondern geradezu seine *Pflicht*, Etwas zu geben, das möglichst den *ganzen* Verlauf, den der Dichter nach einander gibt, auf einmal gibt.

Ja, aber wie ist dies scheinbar Unmögliche und Widersinnige möglich zu machen? Das wie ist hier allerdings Geheimniß einer wirklich gelungenen malerischen Darstellung; dennoch glaube ich es an einigen allbekannten Beispielen einigermaßen anschaulich machen zu können.

Allbekannt ist das Gedicht von Uhland: „König Karl's Meerfahrt.“ Der Dichter hat sich darin capricirt, bei Gelegenheit eines Sturms, den König Karl mit seinen zwölf Genossen auf dem Meere erlebt, jedem der Helden einen Ausspruch von je vier Zeilen in den Mund zu legen, darin sich möglichst prägnant der ganze Charakter eines jeden offenbare. Das hat man nun sehr bewundert und als Meisterstück gepriesen.

Ich kann dagegen das kleine Gedicht nur zu den „Ausnahmen“ rechnen, die, wie ich noch näher auszuführen gedenke, in der Kunst zuweilen gestattet sind.

Denn Uhland thut hier gerade das, was der Maler thun soll, der Dichter aber nicht.*)

Denn dem Dichter ist es gegeben, und ist dies eine zwar schwierigere aber auch dankbarere Aufgabe, den ganzen Charakter in seinen verschiedenen Wandlungen und selbst Widersprüchen zu schildern. Er soll seine Kunst gerade darin zeigen, in vielen Worten und Situationen, die uns denselben Charakter vorführen, doch immer denselben Grundton einzuhalten, nicht aus der Rolle zu fallen, wie man's nennt. Wo möglich schon die ersten Worte, welche er spricht, sollen uns diesen Charakter ahnen lassen und wir sollen mit Wohlgefallen finden, wie er im weiteren Verlauf dies geahnte Bild trotz etwaigen Wandlungen nur deutlicher noch zum Ausdrucke bringt.

Das ist allerdings etwas schwieriger zu lösen; aber es ist die eigentliche und dankbarste Aufgabe des Dichters und in ihr kann und soll er Vollendung anstreben.

Alles dies ist dagegen dem Maler versagt, — wenigstens in einem einzelnen Bilde. Er kann jede Person in seinem Gemälde nur in einem Moment**) vorführen und muß daher trachten, sie in

*) Goethe z. B. wendet in dem Zwischenspiel auf dem Blocksberg diese Darstellungsform travestirend an.

**) Mit Recht tadelt Lessing das wiederholte Erscheinen derselben Person auf demselben Bilde als ein Uebergriff der Malerei in die Dichtkunst. Siehe darüber jedoch den Abschnitt: „Aesthetische Ausnahmen“.

diesem Moment möglichst zu erschöpfen, was den Charakter anlangt, den sie während des ganzen Verlaufs des dargestellten Vorgangs verräth.

Vergleichen wir z. B. mit Uhlands: „Meerfahrt" Leonardo's „Abendmahl", das uns auch zwölf Genossen der Tafelrunde vorführt, welche auch deutlich ihren Charakter offenbaren durch die Art, wie sich ein jeder von ihnen gegenüber einem einzigen inhaltsschweren Wort benimmt, — wie winzig und scizzenhaft erscheint da nicht Uhland's Gedicht, verglichen mit dem, was ein Maler aus solchem Motiv machen kann; er, der nicht bloß das eine charakteristische Wort, sondern gleich den ganzen Menschen von Kopf bis zu den Füßen dazu malen kann und im Uebrigen durch die Geberdensprache Mittel genug besitzt, dasselbe, was ein Dichter in so kurzen Worten zu geben vermag, durch bloße Geberde, charakteristischen Ausdruck mindestens eben so deutlich zu geben (dabei aber alle Vortheile gruppirenden Contrastes u. s. w. vor dem Dichter voraus hat).

Wodurch ist dem Maler dies Problem möglich? Einfach, weil die Geberdensprache, welche die Sprache des Malers ist, vieldeutiger, tautologischer ist, als die durch das Wort; deshalb wie weniger geeignet, ein bestimmtes, vorübergehendes Wort auszudrücken, desto mehr aber geeignet ist, den bestimmten, bleibenden Charakter eines Menschen wiederzugeben; das, was derselbe bei einem gewissen Vorgang vielleicht in mancherlei Worten offenbarte, in einer Situation zu geben.

Nehmen wir beispielsweise Raphael's Tapete: „Der reiche Fischzug". Passavant sagt darüber: „Die malerische Darstellung wird zur Erzählung."

Suchen wir uns die Kunstgriffe anschaulich zu machen, welche Raphael sich in dem angegebenen Sinne erlaubt hat.

Ich nehme zunächst den Apostel Andreas heraus. Derselbe steigt, als käme er aus dem zweiten zu Hülfe geeilten Nachen, hinunter in den Kahn, in welchem Jesus mit Petrus sich befindet, beide Arme ausgebreitet. Diese Bewegung soll offenbar etwas wie Verlegenheit, Erstaunen und Verwunderung ausdrücken über die Menge der Fische, deren Last nicht unterzubringen ist und die Nachen sinken macht. Nun ließe sich aber ungefähr mit derselben Bewegung auch ausdrücken: „Wir haben die ganze Nacht gefischt und nichts gefangen". Es spricht sich nämlich in beiden gedachten Situationen derselbe Jünger- und Schülercharakter aus, der sich dem uner-

warteten Problem, dem übergroßen Unglück und übergroßen Glück gegenüber, oder wo gar Glück und Unglück zusammentreffen — die nicht einmal unterzubringende Menge der Fische, — dort, wo gerade der **Meister** die ruhige Macht seines Geistes zeigt, in gleicher Unruhe, Verlegenheit und Rathlosigkeit befindet.

Aehnliches, aber doch anders, gilt von der Gestalt des **Petrus**. So sprechend und ausdrucksvoll sie ist, der Ausdruck: „Weiche von mir, Herr, ich bin ein sündiger Mensch!" ließe sich wohl noch prägnanter geben. Aber Raphael gibt auch hier, indem er Petrus mehr in einer kniend anbetenden Stellung zeigt, vor Allem die Haltung, welche Petrus während des **ganzen** Verlaufs beobachtet: Das unbedingte Vertrauen und die Hingabe („auf Dein Wort, Herr") zu seinem Meister und Herrn, wie es allerdings dem tief unter dem Meister stehenden Jünger zukommt.

Es ist dies allerdings gegenüber dem in voller Thätigkeit begriffenen Erscheinen der zwei anderen, netzaufziehenden Jünger, die doch wenigstens rüstig Hand anlegen, dieselbe Passivität, die Petrus auch schon nach dem Mißlingen seiner vorangegangenen Nachtarbeit zeigte. Aber es ist dies eine **höhere** Passivität, auf welche Stufe der Meister ihn heben will und jetzt auch mit Wohlgefallen gehoben sieht: dem Wink, Wort und Beispiel eines wahren Meisters mit liebevoll eingehendem Staunen folgen, führt allerdings weiter, als sich nutzlos abplagen ohne Wink und Führung.

Denn Gebet, Gehorsam und ehrfurchtsvolles Anstaunen sind alles ja auch nur — für die, welche es noch nicht wissen sollten, sei dies gesagt — nichts Anderes, als Kunstgriffe der Seelenführung oder des „Menschenfischens", wie es der Meister bei dieser Gelegenheit nennt, die **ohne** die Führung eines wahren Meisters allerdings auch das nur sind, was sie denen, welche dies Geheimniß nicht kennen, erscheinen: eine bornirte Thatlosigkeit; **mit** dieser Führung bahnen sie jedoch den Weg zu Höherem.

Auf diesen Standpunkt Schritt für Schritt gebracht, sollen eben die Jünger selbst nach und nach **lernen**, „Menschenfischer" zu **werden**.

Indem nun Raphael die Jünger nicht alle in gleicher Weise schon vorgedrungen zeigt zu dieser höheren Stufe, sondern dem ganz einfachen Verlauf der Erzählung gemäß, von der einen Seite zur andern, auch jeden folgenden Jünger vom Kahnlenker angefangen, in einer erhöhteren Stufe der Jüngerschaft vorführt, hat er da jeder

dieser Zustände nicht bloß ein fortschreitender, sondern bis auf einen gewissen Grad ein bleibender, verweilender, sich wiederholender ist, für den ersten Blick bloß die anscheinende Lebendigkeit erzielt, wie man sich die Sache als möglicherweise so geschehen vorstellen kann, für den Tiefersehenden doch zugleich die Quintessenz des Ganzen gegeben, das: „Ich will euch zu Menschenfischern machen".

Das Geheimniß aber für Beides ist das gleiche: Raphael gibt das Nacheinanderfolgende in der Erzählung von der einen Seite zur andern neben einander im Bilde und hat dazu ein Recht, weil alle diese Handlungen (Kahn abstoßen, Rudern, Fischen u. s. w.) auch in der Erzählung fortdauernd oder sich wiederholend zu denken sind.

Er gibt aber zugleich damit ein Bild der geistigen Fortentwicklung der Jünger, die auch als eine dauernde, sich wiederholende anzusehen ist, zu jener erhöhten Stufe der Jüngerschaft, auf der sie selbst Menschenfischer werden sollen. Und dies, nicht die Darstellung des Wunders an sich, ist die Quintessenz der Darstellung Raphael's, die ja zur Verherrlichung der katholischen Hierarchie dienen sollte.*)

Und eben weil dieser Kunstgriff, das in der Zeit Nacheinanderfolgende neben einander, das Analoge aber durch möglichst vieldeutige Geberde zu geben, auf einem in der Natur der Mittel und des Zwecks liegenden Gesetz beruht, das zugleich mit Glück und genialer Lebendigkeit angewandt ist, erreicht das Ganze die Täuschung und den

---

*) Diese offenbare Tendenz entbindet mich glücklicherweise der Nothwendigkeit, für den weniger fachkundigen Leser noch den umständlichen Nachweis zu führen, daß Raphael in der That diesen Sinn in seine Darstellung habe legen wollen. So aber ist diese Darstellung gewissermaßen als Eingangsblatt zu denken von cyklischen Darstellungen aus der Apostelgeschichte — den bekannten Tapeten —, welche in der Stiftung des Papstthums — „Weide meine Lämmer!" ihre Schlußdarstellung finden sollten. Wie aber echte Kunst unbewußt, auch wo sie fremden Zwecken dienen will, doch wieder ihrer eigensten Aufgabe folgt, so ist es, als habe Raphael bei dieser Gelegenheit auch einmal deutlicher als sonst seinen Schülern einen Wink geben wollen, worauf das Menschenfischen in der Kunst, d. h. das Geheimniß der Kunsttäuschung beruhe, als habe er nackter als sonst den Kunstgriff zeigen wollen gerade in dieser Darstellung, wonach dies Geheimniß bis auf einen gewissen Grad dem Meister abgelauscht werden könne. Er that dies mit der ganzen Unbefangenheit, aber auch dem Selbstbewußtsein des Genies, welches recht wohl weiß, wie sehr jene kluge Hierarchie gerade bei dieser Gelegenheit die Kunst zu Hülfe rief zum Zweck ihres Menschenfischens.

Eindruck, über den wir uns keine genaue Rechenschaft zu geben wissen, als sähen wir den ganzen Verlauf der Erzählung.

Noch bedeutungsvoller hat Raphael denselben Kunstgriff angewandt in der „Schule von Athen“, die von Vielen als das Meisterstück aller malerischen Composition angesehen wird.

Hier galt es, die Philosophie durch Zusammenstellung und Darstellung berühmter Philosophen zu repräsentiren. Raphael wählte dazu die Darstellung der Entwicklung der griechischen Philosophie. Und zwar gab er dieselbe in der Reihenfolge, dem Nacheinanderfolgenden entsprechend nebeneinander.

(Vgl. darüber: Passavant, Raphael von Urbino.)

Es ist dies jedoch bloß eine Art Kunstgriff; es gibt deren begreiflicherweise noch manche andere; aber sie beruhen doch wesentlich auf den hier angedeuteten Verhältnissen.

Ein interessantes Beispiel dieser Art ist z. B. die meisterhafte Darstellung von Cornelius, welche die Wiedererkennungsscene schildert zwischen Joseph und seinen Brüdern.

Cornelius griff hierbei zu dem genialen Mittel, jeden der Brüder nach der im Segen Jacobs (I. Moses, Kap. 49) gegebenen scharfen Charakteristik in seinem dem entsprechenden durchaus verschiedenen Benehmen zu schildern. Dadurch erreichte er zunächst nur die dankbarere Aufgabe, durch interessante Contraste die Erscheinung von zwölf von gleichem Schicksal betroffenen Charakteren für das Auge individueller zu beleben; zugleich aber sind diese Charakterzüge derart, daß sie Gelegenheit gaben, alle die verschiedenen Stufen von Erstaunen, Erschrecken, mißtrauischer Spannung, Erkennen, Reue, Beschämung, Vermitteln und Sühnenwollen, wie sie bei diesem Vorgang in rascher Folge theils vorhergehend, theils nachfolgend (vgl. I. Mos., Kap. 50. V. 15—21) zu denken sind, in einem Moment zu geben. Da zudem Alle, wenn auch in verschiedener Weise, Antheil an dem Verbrechen haben, das Veranlassung zu allem diesem wurde, da sie überdies bei aller Verschiedenheit des Charakters doch als Kinder eines Vaters und Stammescharakters, ja schließlich als Menschen überhaupt, doch wieder etwas Gemeinsames haben, so gibt jeder von ihnen nur in prononcirterer Weise einen Theil jener Gemüthswandlungen wieder, die bei diesem Vorgang jeder nach seinem Maße für sich zu durchleben hatte. Auf diese Weise gibt Cornelius das, was etwa die Dichtung nacheinanderfolgend uns zu veranschaulichen suchen würde, auf genial glückliche Weise neben einander und

erreicht Etwas, das keiner anderen Kunst in dieser Weise erreichbar wäre.

(Daß übrigens die eben vorgeführten drei Darstellungen wie für die Einheit des Moments, so in gleicher Weise für die Art, wie die Malerei ein Gespräch darstellen könne, interessante Winke bieten, wird dem sinnvollen Leser nicht entgangen sein. Eine spezielle Erläuterung dieser Art würde jedoch zu weit führen.)

Absichtlich aber verweilte ich etwas eingehender bei vorstehender Frage: Einheit des Moments bei bildlicher Darstellung, weil bei der Art, wie Lessing sich darüber vernehmen läßt, eine Klippe weniger bemerkbar wird, welche ihm offenbar vorschwebte und auch dem Sachverständigen bei ihm verständlich wird, nicht aber so dem Laien.

Dies ist ein gerade für den Laien so bestechliches Hinübergreifen bildlicher Darstellung in das Gebiet der Dramatik. Oder mit anderen Worten: es ist ein sehr verführerischer Reiz für die Malerei, an Lebendigkeit des Eindrucks und an Ausdruck der Handlung mit der dramatischen Darstellung zu concurriren auf Kosten des bleibenderen Gehalts; es ist verführerisch, einen bestimmten Moment möglichst frappant geben zu wollen, aber dabei das einzubüßen, was ein in sich geschlossenes Drama an Inhalt und Tiefe vor dem einzeln herausgegriffenen Moment im Bilde voraus hat.

Da derartige Kunstwerke leichter verständlich sind, vermuthet das Publicum auch bedeutenderen Gehalt, vergißt aber darüber gern die an ein Kunstwerk zu stellenden höheren Anforderungen.

Nun will ich damit doch keineswegs der Malerei absolut das Recht bestritten haben, noch die Fähigkeit, dergleichen zu unternehmen, sondern auch hierfür meinen Satz: Alles ist darstellbar u. s. w., in voller Bedeutung gelten lassen. Eine andere Frage ist nur die, ob, wie unstreitig in dieser Weise Geniales geschaffen werden kann, es auch in gleicher Weise möglich sei, wahrhaft Classisches zu schaffen. Letzteres wird aber vielleicht nicht am Wenigsten wohl bedingt von dem, was ich in meinem Satz „unter Umständen ein würdiger Gegenstand" bezeichnete, einem Factor, den viele Kunstbeurtheiler ganz ignoriren zu dürfen vermeinen.

Darüber rede ich noch besonders; übrigens liefert heutzutage die sogenannte naturalistische Geschichtsmalerei Beispiele in großer Anzahl für die vorliegende Frage. Sieht man die gelungeneren unter diesen hierauf näher an, so wird man meist finden, daß neben glücklicher

Stoffwahl wesentlich die begleitenden Umstände hierfür bedeutsam waren (z. B. Delaroche's „Girondisten").

Auch bilden natürlich Stoffe, bei denen gerade der eine Moment das bedeutsamste Motiv abgibt, hier eine Ausnahme: Leutze's „Puritaner" z. B., der seine Tochter betend findet vor einem Heiligenbild; (wenigstens zweifle ich, ob der puritanischen Bewegung sich im Wesentlichen eine bedeutsamere Seite abgewinnen lasse, als die der tieferregten religiösen Leidenschaft, und diese ist hier gemalt).

Uebrigens, wenn in dem vorgesetzten Motto Vischer die „Langsamkeit" u. s. w. der Malerei als Grund anführt, so kann ich dem nicht ganz beistimmen. Raphael hat in seinem kurzen Leben mehr Werke geschaffen, als Goethe in seinem langen. Des Rubens Productivität ist ungeheuer. Freilich ja, wenn die dramatische Dichtkunst mit dem gedruckten Text, statt wie ehedem mit der Aufführung des Dramas ihre Aufgabe erfüllt hat, dann und selbst dann nicht einmal kann eigentlich mit Grund die Malerei als eine „langsamere" Kunst bezeichnet werden im Vergleich zur dramatischen Dichtkunst. Im Uebrigen verweise ich den, welcher sich noch näher für diese Frage interessirt, auf den angeführten Paragraph bei Vischer.

V. Bedenken bei Lessing's Theorie. Versuch einer andern Theorie.

„Das Wesen der Kunst überhaupt ist bisher in der Wissenschaft der Aesthetik ebenso wie die Lehre von der Phantasie viel zu kurz und flüchtig behandelt worden.“ (Vischer, Aesthetik. § 486.)

Doch ich gehe noch weiter in meiner Besprechung von Lessing's „Laokoon“, indem ich Dinge berühre, welche in diesem Werk wenn auch implicite enthalten, doch nicht explicite für Jedermann zu lesen sind.

Allbekannt ist ja die Stelle in diesem Buch, darin Lessing seinen Hauptsatz auf die einfachste Form zurückzubringen bestrebt ist, oder, wie er sich ausdrückt, „die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten“ versuchen will. (Laokoon XVI.)

Weil eben, so lautet ungefähr sein Gedankengang, Malerei und Dichtkunst ganz andre Mittel zur Darstellung gebrauchen, Darzustellendes aber und Darstellungsmittel bei guter Kunst in einem „bequemen Verhältniß“ zu einander stehen müssen, so kann die Malerei hauptsächlich nur „Körper im Raume“, die Dichtkunst nur „Handlungen in der Zeit“ schildern. Nun kann, schließt er weiter, die Malerei zwar auch Handlungen schildern, aber aus dem angegebenen Grund nur andeutungsweise durch Körper, umgekehrt auch die Dichtkunst zwar auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Diese Stelle, in deren „trockene Schlußfolgerung“ Lessing selbst nach eigenem Geständniß weniger Vertrauen setzen möchte, wenn er sie nicht durch die Praxis des Homer bestätigt fände, ja, wenn es nicht „vielmehr die Praxis des Homer wäre“, welche ihn „darauf gebracht habe“, — diese Stelle ist leicht der Mißdeutung und dem Mißverständniß ausgesetzt, wenn sie allzu pedantisch und wörtlich genommen wird und nicht fortwährend, wie sie aus einem praktischen Beispiel hergeleitet wurde, so auch an praktischen

Beispielen geprüft und in ihrer relativen Wahrheit, ihrem tieferen Sinn erkannt wird.

In dieser Hinsicht wird sie aber vielfach mißdeutet, theils um einseitige, unhaltbare Folgerungen daraus herzuleiten, oder anderntheils, weil sie vielleicht hin und wieder sich nicht unbedingt anwenden lassen will, überhaupt ihre ganze Wahrheit umstoßen oder doch in Zweifel ziehen zu können.

Ich setze dem entgegen meine Argumentation:

Das Nächste und „Bequemste“, das jeder Kunst als Object der Darstellung liegt, ist das auch dem Darstellungsmittel (Material) am nächsten liegende Object.

Nun begreift aber Lessing unter „Malerei“ alle sogenannten bildenden Künste, auch Plastik und Architektur, unter „Poesie“ aber alle redenden, fortschreitenden Künste, also Drama, Epos, Musik u. s. w.*)

Diese beiden Kunstgruppen unterscheiden sich aber gerade wieder im Einzelnen unter sich durch das jeder dieser Künste am nächsten liegende Darstellungsobject.

So liegt allerdings der Plastik und Architektur nichts näher darzustellen, als „Körper im Raume“; aber der Malerei sind bloße Figurenumrisse (Conture) und Farbentöne zunächst „bequemer“ darzustellen.

Ebenso ist dem Drama das Nächstliegende: die Darstellung von sichtbaren „Handlungen“, dem Epos aber (und der Musik): die Darstellung hörbarer Handlungen oder: Reden (resp. Laute und Klänge.)

Diese Argumentation wird auch bestätigt durch die Anfänge aller Künste bei allen Völkern.

Die älteste Malerei ist überall Conturenmalerei, Anstrich, ohne Licht, Schatten und Rundung; die älteste Dichtkunst: Rede (Lied, Spruch, Wechselgespräch u. dgl.); das älteste, primitivste Drama: vorwiegend sichtbare Handlung (Wettkämpfe, Kampfspiele, Schwertertänze, Tourniere, Pantomimen, religiöse Ceremonien, Festfeiern, Vermummungen u. s. w.); die älteste Plastik: Figuren ohne eigentliche Bewegung.

(Für Musik und Architektur gilt dasselbe, doch lasse ich dies, der Einfachheit wegen, hier noch unberührt.)

Alles dies aber pflegen wir noch nicht zur Kunst im eigentlichen

---

*) Laokoon, Vorrede.

und höheren Sinn des Worts zu rechnen — wir nennen es noch primitive Kunst.

Sondern da erst beginnt für uns die eigentliche Kunst, wo ein Etwas darzustellen unternommen wird, das eben in keinem „bequemen" Verhältniß zu dem Darstellungsmittel, zum Material, liegt, im Gegentheil, materiell genommen, gar nicht durch dieses Kunstmittel dargestellt werden kann, sondern streng genommen einer anderen Kunst angehört und näher liegt.

Kurz wir beginnen erst da von Kunst im höheren Sinne des Worts zu sprechen, wo aus der Verbindung der Vorzüge zweier Künste (im primitiven Sinne dieses Begriffs) ein Drittes erzeugt wird, das die Vorzüge beider Eltern in einer bisher ungeahnten Weise offenbart und in sich vereint.

Dies Erzeugniß ist nun bekanntlich bei ebenfalls noch primitiver Kunst eine materielle Verbindung von zwei Kunstmaterialen. Bei gereifterer Kunst aber ist es lediglich ein Kind des Scheins und gelingt dort diese scheinbar unmögliche Vereinigung auch nur dadurch, daß von beiden Künsten nur der geistigste Gehalt des materiellen Darstellungsmittels hinüber genommen wird, in Wirklichkeit aber eine geistigere, bleibendere, unvergänglichere Art der Darstellung damit erzielt wird, als dem primitiven Darstellungsmittel eigen war.

Da erst, wo z. B. die Malerei beginnt mit der Plastik zu wetteifern und das ihr eigentlich Versagte darzustellen sucht, nämlich runde Körper, perspectivische Verkürzungen und Vertiefungen in die Bildfläche hinein, wo sie dies Alles aber nicht durch Bemalung wirklich runder oder vertiefter Körper, sondern durch Schatten und Licht und der Nachahmung der feineren Farbennüancen und Linienverschiebungen zu erreichen strebt, dahin setzen wir erst die eigentlichen Anfänge der Malerei als Kunst.

Ebenso setzen wir bei der Plastik erst da den Anfang eigentlicher und höherer Kunst, wo dieselbe nicht blos das Abbild eines todten, steifen „Körpers" anstrebt, sondern den Schein und den Reiz des lebendig (dramatisch) bewegten Körpers zu erreichen strebt, wo also mit der ewigen Dauer des Steins, Metalls u. s. w. zugleich der flüchtige Reiz, die vergängliche Grazie des in Staub zerfallenden, aber bewegten, beseelten Menschenleibs selbst in seiner flüchtigsten Erscheinung festzuhalten und nachzuahmen versucht wird.

Und so sprechen wir denn auch von Drama und Epos als

Kunstwerken eigentlich erst da, wo eben im Drama nicht die vorzugsweise stumme, materielle Handlung, die sichtbare That der eigentliche Nerv der künstlerischen Darstellung ist, sondern wo die geistigen Triebfedern, der seelische, gedankenreiche Vorgang, die unsichtbare That bei der sichtbaren Handlung, die man durch hörbare Worte und feinere Mimik wiederzugeben sucht, wo der geistvollere Dia- und Monolog der eigentliche Kern des künstlerischen Darstellungsmittels ist. Wo also geradezu Menschen, die mehr handeln als reden, kaum verwendbar sind für die Darstellung.

Umgekehrt aber, wo das Epos, statt Reden und Dialoge hauptsächlich zu schildern, danach strebt, nicht sichtbare Handlungen so durchs Wort wiederzugeben, als wenn man sie sähe, und wo bei dieser Wiedergabe ein höherer, geistigerer Genuß angestrebt wird, als wenn man diese Handlungen materiell sichtbar vor sich geschehen sähe in ihrer nackten Natürlichkeit und trivialen Realität.

Kurz wo Epos und Drama gewissermaßen die Rollen mit einander getauscht haben und dadurch ein bleibenderer, unvergänglicherer, geistigerer Reiz erstrebt wird, als Drama und Epos in ihrer ursprünglichen Gestalt hatten.

Daß aber Epos und Drama diese Entwicklung durchzumachen hatten, ist deutlich nachweisbar.

Das älteste Epos z. B. Edda, Hiob, ist noch wesentlich und hauptsächlich Wechselrede mit wenig Handlung; man kann sie, was diesen Punkt betrifft, leicht in das übersetzen, was wir Neueren ein Drama zu nennen pflegen.

Und so war zweifelsohne das älteste Drama vorwiegend stumm oder doch wortarm, eine Ausbildung der sichtbaren Geberdesprache zu einem symbolischen Ausdruck, davon wir allerdings im modernen Culturdasein nur noch schwache Reste haben; wie wir sie aber noch immer bei primitiven Völkern und gedankenarmen Naturmenschen finden. Die mittelalterlichen Passionsspiele bei öffentlichen Aufzügen liegen uns da noch am nächsten; auch der katholische Cultus enthält viele Reste eines solchen Geberdedramas. Das ganze alte Testament ist voll von Zügen einer solchen dramatischen Symbol- und Geberdesprache.

Noch einmal also: wir sprechen heutzutage erst da von Kunst im höheren Sinn des Worts, wo eben nicht blos ein „bequemes", sondern auch ein unbequemes Verhältniß vorliegt zwischen Darstellungsobject und Darstellungsmittel. Und gerade darin, das Un-

bequeme, scheinbar und materiell genommen ganz Unmögliche (oder doch durch reifere Kunstanschauung Verpönte) zu überwinden und zu lösen, und zwar in einer Weise zu überwinden, die sogar „bequem" und selbstverständlich erscheint, darin setzen wir erst das eigentliche Geheimniß, den unbezahlbaren Reiz und Vorzug künstlerischer Darstellung; ja es hört für uns auf, Kunst zu heißen, sobald es blos materiell dargestellt wird, oder jene Verbindung zweier Kunstmittel eine wesentlich materielle ist.

Unstreitig ist nun, sobald einmal der kühne Versuch gemacht wird, eben nicht bei der dem Darstellungsmittel am nächsten liegenden Aufgabe stehen zu bleiben, sondern das eigentlich dabei Bezweckte scheinbar Unmögliche, nicht materiell sondern geistig zu erreichen, dies der erste und zugleich glücklichste Schritt, den die verschiedenen Künste thun konnten zu höherer Ausbildung und Vollkommenheit.

Und zwar gebührt den Griechen der Ruhm, diesen entscheidenden Schritt in der Kunst gethan zu haben. Sie haben diesen glücklichen, diesen für alle Künste entscheidendsten Schritt zu höherer Vollkommenheit mit Genie und Geist, als das Wesen künstlerischer Darstellung erkannt und zugleich zur höchstmöglichen Vollendung ausgebildet.

Es war, wie gesagt, dieser von den Griechen gethane Schritt der entscheidendste, zugleich aber auch durchgängig der glücklichste Schritt, den die verschiedenen Künste thun konnten zu höherer Vollkommenheit.

Nun wäre es aber doch eine falsche Folgerung, wollte man meinen, es wäre dies der einzige Schritt, der für die Künste möglich sei zu höherer Vollendung; es wäre eine irrige Ansicht, zu meinen, es könne allein in diesem nächstliegenden Wetteifer und Bestreben, die Vorzüge zweier Künste in einer zu vereinen, ein wahrhaft künstlerischer Genuß erzielt werden.

Nein, es läßt sich nachweisen — und dies war Zweck meines aufgestellten Satzes, sowie dieser Herleitung — daß jeder andere Wetteifer zweier Künste unter sich eine neue Kunst- und Stylart im Großen zu erzeugen im Stande ist, die zu künstlerischer Vollkommenheit ausgebildet werden kann.

Hier liegt allerdings die Gefahr und Klippe nahe, die alle allzugroße Freiheit, alle gesuchte Verbindung mit sich bringt. „Man fühlt die Absicht und wird verstimmt." Und ist freilich deshalb gerathen, sobald einmal die Kunst auf solchen Irrwegen sich verirrt und der

gesunde Kunstgeschmack verwirrt und geschwunden ist, sobald deshalb in echten Künstlernaturen das Bedürfniß sich regt, zurückzukehren zu besserem Kunstgeschmack und gesunderen Normen des Kunstschönen, dann auch Rath und Unterweisung zu suchen bei jenem ersten, naturgemäßesten Wetteifer zweier Künste unter sich, wie wir denselben bei den Griechen finden.

(Nicht aber, wie unsere Neugothiker*) und Genossen, zurückkehren wollen halb zur primitivsten Aufgabe und Form aller Kunst, halb zu einer willkürlich aus späterer Zeit entlehnten Kunstweise.

Das ist Mißverstand und Ungeschmack im höchsten Grade und entbehrt ganz und gar jeder inneren Berechtigung.)

Doch um das Gesagte noch deutlicher zu machen.

So war es gewiß der entscheidendste und zugleich glücklichste Schritt, den die epische Dichtung zu höherer Vollendung thun konnte, daß dieselbe jene primitive Form eines Dialogs, wie z. B. im Hiob, verließ, und die fortschreitende Erzählung im mäßigen Fluß einer sich fortbewegenden Handlung zum darstellenden Prinzip epischer Dichtkunst erhob. Wo also das ursprüngliche Epos (Lied, Schlachtgesang, Wechselgespräch) mit dem ursprünglichen Drama (Kampfspiel, Pantomime, Vermummung u. s. w.) geistig sich verbindend resp. damit wetteifernd jene Kunstform erzeugte, welche der homerischen Darstellung eigen ist; wo eben die Kunst des Erzählens d. i. der eigenthümliche, geistige Reiz, durch Worte Handlungen so darzustellen, als wenn man dieselben vor sich geschehen sähe, zur einfachsten und doch genialsten Form der Darstellung ausgebildet ist.

Es kann aber auch, wie dies z. B. die von Dante gewählte Form epischer Darstellung zeigt, das Epos wetteifern mehr mit der Malerei, als dem Drama, und dadurch eine neue eigenthümliche Art epischer Darstellung erzeugen, die auf dem einfachen Prinzip beruht, daß das fortlaufende Geschehen mehr in ein fortlaufendes Sehen verwandelt wird. Bei Homer bewegen sich die Handlungen an uns vorbei und spinnen sich wie an einem Pariefaden ab, bei Dante bewegen wir uns an den Handlungen vorbei, wie wir uns an Bildern und körperlichen Gegenständen vorbeibewegen; und somit wetteifert hier die epische Dichtung mehr mit der Malerei.**)

---

*) Ich spreche hier von den Malern und Bildhauern; über die Architekten maße ich mir kein Urtheil an.

**) Ich gebrauche hier das Wort „Malerei“ im Sinne von Lessing's Laokoon, für bildende Kunst überhaupt. Die Frage, ob die divina comoedia

(NB. Dieser Vergleich Dante's mit Homer ist im Einzelnen sehr interessant. Bekanntlich macht die Sage Homer zum Blinden, um damit gewissermaßen anzudeuten, man könne bei Homer die Augen schließen und nur den Vortrag hören, man sehe dann erst recht lebendig. Aehnlich hat man*) von Dante behauptet, seine Verse seien oft wie im Schlaf und Traum geschrieben. Gleichwohl haben die Verfasser beider Gedichte ein gutbeobachtendes Auge haben müssen; aber ein Unterschied ist doch dabei. Homer's Augen sind gewissermaßen die eines klugen, neugierigen, allerliebst schwätzenden Kindes, das noch auf Alles acht giebt, was um dasselbe vorgeht, dem Alles noch gleich wichtig und außer Essen und Trinken noch Alles gleich neu ist. Und indem dasselbe nun die Gabe hat, mit Worten treffend wiederzugeben, was es Alles sieht und gesehen hat, bekommt das Ganze den Anschein, als sähen wir es ganz und vollständig vor uns geschehen. Ebenso kindlich sind die Epitheta und Beiworte, die dasselbe gemeinhin den Gegenständen gibt, keineswegs immer die wirklich charakteristischen, sondern die dem kindlichen Blick am ersten auffallenden.

Anders bei Dante. Derselbe erzählt allerdings oft wie ein Träumender, aber er sieht mit den Augen eines Malers. Schnell und scharf das Wesentliche, das wirklich Merkwürdige und Charakteristische auffassend, sich gewissermaßen im Geist Notizen machend über das, was er gesehen und beobachtet hat, sieht er eben mehr auf einmal und gewinnt schneller als das Homerische Kindesauge einen Ueberblick über die Situation, welche er vor sich sieht. Darin ist er durchaus Maler und ebenso tritt das gewissermaßen reflectirende Künstlerauge bei ihm zu Tage, das den Abstand ermißt zwischen dem, was es sieht und was er davon zur Darstellung bringen kann, — eine Reflexion, die dem Kinde noch fremd ist.

So schildert denn Homer den bekannten Schild des Achilles wie ein Kind, das einem Maler oder Plastiker zuschaut; — wie derselbe und was derselbe malt, ist ihm noch gleich wichtig; auch begnügt dasselbe sich, wenn es Alles weiß und erkennt, was das Dar-estellte vorstellen soll.

Anders Dante, wo er ein Bild schildert und vor sich sieht. Er

---

mehr mit der Malerei, oder Architektur, oder mehr mit der Plastik wetteifere, würde hier zunächst noch verwirren.

*) Herm. Grimm. Michel-Angelo.

schildert es ganz, wie ein Maler ein Bild im Geist oder in Wirklichkeit vor sich sieht. Hier kommt er nun anscheinend mit den im „Laokoon" aufgestellten Prinzipien sehr in Conflikt; denn darin muß er scheinbar der wirklichen malerischen Darstellung sehr nachstehen. Und doch weiß Dante hier seinen Vortheil als Dichter wahrzunehmen. Er schildert nämlich weniger das Bild, als das Sehen des Bildes und zwar ein äußerst lebendiges, viel auf einmal erfassendes Sehen, wie es dem Künstlerauge eigen ist.

Warum haben Skizzen und Studien bei den größten Malern meist einen Reiz, den das fertige Bild nicht hat? Weil sie unmittelbarer als dieses wiedergeben, was der Maler mit geistigem oder leiblichem Auge s a h. Dies beutet Dante aus. Er gibt gewissermaßen flüchtige aber genial skizzirte Bilder und das Erstaunen, daß die Sprache einer solchen Anschaulichkeit fähig sei, hebt uns über das hinweg, was etwa im Bilde deutlicher noch wäre. Zudem sind es Geistergestalten, welche wir sehen und sehen sollen, zumal hauptsächlich von ihrer moralischen Seite, und abgesehen von diesem Allen weiß Dante durch all' die anderen Mittel, welche die Poesie zur Schilderung l e b e n d i g e r Wesen vor der Malerei voraus hat, die Darstellungsmittel der Malerei für s e i n e n Stoff weit zu überbieten.

Im Uebrigen trifft, nebenbei bemerkt, genau dasselbe, was Lessing bei den alten Malern in Bezug auf ihr Verhältniß zu Homer sagt, auch bei den großen italienischen Meistern in Bezug auf Dante zu. Sie nahmen viel Anregung zu Stoffen aus ihm; aber dort vornehmlich, wo Dante eben nicht „malt".

— Weil aber Dante's epische Darstellung mehr mit der Malerei wetteifert, so ähnelt der Genuß und die Genießbarkeit der divina comoedia auch mehr einem Werke der bildenden Kunst. Wie wir bei diesem bald vor- bald zurücktreten, um uns bald mehr dem Schauen des Einzelnen hinzugeben, bald aber mehr den Totaleindruck in seiner ganzen Schönheit in uns aufzunehmen, so muß man, um Dante's divina comoedia recht zu genießen, dieselbe auch einmal cursorisch lesen, etwa in der Zeit, die er selbst als Zeitraum seiner Reise anweist, um zu erstaunen über diesen Reichthum an künstlerisch abgewogenen Mitteln, mit welcher hier die Poesie mit der Malerei in Licht und Schatten, beides zur höchsten Potenz gesteigert, wetteifert in wohlthuender Ueberschaubarkeit des totalen Eindrucks. Ein größeres Sprachkunststück, um mich dieses Ausdrucks zu bedienen, ist in d i e s e r Hinsicht sicher niemals geschaffen worden. —)

Ebenso wie mehr mit der Malerei, als dem Drama, kann aber die epische Erzählung auch wetteifern mehr mit der Musik. Es ist dies z. B. die Form unsres Nibelungenliedes und der späteren Epen, z. B. Tasso's, Milton's, Klopstock's, Byron's Epen.

Dies berührt jedoch einen Punkt und eine Klippe des Geschmacks, die einen besonderen Gesichtspunkt verlangen, dem ich daher den folgenden Abschnitt widmen will: der Wetteifer unter nah- und nächstverwandten Künsten.

VI. Wetteifer unter nächstverwandten Künsten.

(Ein Motto war hier wohl nicht zu finden, denn ich weiche hier zu sehr von der gewohnten Anschauung ab; indeß wolle man die Durchführbarkeit meiner Theorie desto unbefangener prüfen.)

Indem ich den Wetteifer unter nächstverwandter Künsten erwähne, berühre ich allerdings eine bedenklichere Klippe wie der Kunst überhaupt, so speziell des im vorigen Abschnitt gedachten Wetteifers der epischen Erzählung mit der Musik. Indeß auch diese Klippe läßt sich überwinden und dieser Wetteifer zu ästhetischer Schönheit sich ausbilden.

Allerdings ist dies gerade der Punkt, der mich zunächst veranlaßt hat, jener oben berührten, allbekannten Lessing'schen Kunsttheorie meine Argumentation und Theorie entgegen zu setzen.

Bei der von Lessing gewählten Terminologie und Zusammenstellung der Künste in zwei Gruppen kommen nämlich beide Künste, welche den Namen hergeben müssen für die Gruppe, in gleicher Weise etwas zu kurz in Bezug auf das ihnen gerade besonders verliehene Darstellungsmittel.

Dies ist bei der Poesie: der Reiz, der Klang der Sprache an sich, bei der Malerei: der Reiz, die Schönheit der Farbe an sich.

Freilich werden wir finden, wie hier eine feinere Verlockung liegt zu ästhetischer Verirrung; aber gerade hier auch erweist sich vielleicht die oben aufgestellte Theorie nicht ganz unbrauchbar, indem sie gerade den Punkt bezeichnet, auf den es ankommt, will man sich dabei vor Geschmacklosigkeit hüten.

Ich betonte: Wir sprechen erst da von Kunst in höherem Sinn, wo nicht bloß ein bequemes, sondern auch ein unbequemes Verhältniß vorliegt zwischen Darstellungsobject und Darstellungsmaterial. Gerade dies scheinbar Unmögliche in diesem Verhältniß zu überwinden, darin setzen wir das eigentliche Geheimniß, den Vorzug künstlerischer Darstellung, den geistigeren Gehalt der Kunsttäuschung.

Deshalb rechnen wir z. B. bloße Reden in schöner Form, sowie die Zusammenstellung schöner Farben und Formen (z. B. Ornamente und Teppichmuster) noch nicht zur eigentlichen Kunst. Diese Dinge gehören zunächst nur einer Kunst im primitiven Sinne dieses Wortes an.

Es gilt aber nach dieser Theorie allemal die Vorzüge zweier Künste in einer zu vereinen, es gilt, ein Unbequemes zu ermöglichen, durch Täuschung und künstlerischen Schein zu erreichen.

Nun tritt allerdings dies Unbequeme deutlich oder mindestens deutlicher zu Tage, wo die künstlerische Intention den Wetteifer zweier ferner liegenden Künste fordert.

So sind epische Darstellung und Drama, Rede- und Handlungskunst (um so Epos und Drama in ihrer primitivsten Gestalt zu bezeichnen) entschieden entgegengesetzte Künste und Kunstmittel. Hier galt es also ganz entschieden, ein Unbequemes zu überwinden, wollte man die Vorzüge beider Darstellungsmittel in einer Kunst verbinden.

Soll nun die erwähnte Theorie richtig sein, daß aus jedem Wetteifer zweier Künste eine dritte zur ästhetischen Vollendung sich erzeugen lasse, so muß sie auch für den Wetteifer unter nah- und nächstverwandten Künsten gelten.

Und sie gilt, diese Theorie, auch hierfür; nur ist da eine noch feinere und bedenklichere Klippe, weil die Grenze beider Künste weniger merklich und auffällig erscheint. Darum ist hier die Gefahr näher, in ein unklares schwächliches Durcheinanderwerfen zweier Darstellungsweisen zu gerathen, es sich leicht zu machen und der eigentlichen Forderung auszuweichen, statt das Problem wirklich zu lösen. Denn man wolle nicht vergessen, es gilt nach dieser Theorie, sich der Aufgabe einer anderen Kunst zu nahen und doch ganz auf dem Gebiet der eigenen Kunst und Kunstvorzüge zu bleiben, was die Mittel anbelangt.

(Um daher von den gröberen Verirrungen nicht einmal zu sprechen: Nichts ist z. B. „bequemer", aber deshalb auch unkünstlerischer, als: — um etwa Malerei mit den Vorzügen der Plastik, als einer verwandten Kunst, auszustatten, — man macht Hochreliefs mit verkleinerten Hinterfiguren und bemalt dies. Oder umgekehrt: die Plastik mit Vorzügen der Malerei zu verbinden: Man bemalt plastisch ausgeführte Figuren. Oder jene Mitteldinge zwischen Architektur und Sculptur (Sphinxe und hohle Colosse). Oder um

Malerei mit Vorzügen der Dichtkunst auszustatten: Man gibt den Figuren Zettel in den Mund, oder bringt dieselbe Figur wiederholt auf demselben Bilde an. Oder umgekehrt: Man illustrirt eine Dichtung mit Verdeutlichung durch bildliche Darstellung. Oder um die Architektur mit Vorzügen der Musik oder Dichtung auszustatten: Man bringt akustische Kunststücke oder Inschriften an. Oder um Architektur mit malerischen Vorzügen auszustatten: Man bemalt Wände und Säulen mit Polychromie. Oder um Plastik dramatisch zu beleben: Man macht Automaten und bewegliche Wachsfiguren. Dahin gehört denn auch der Dekorationsaufwand bei Schauspiel und Oper, das Sprechen in der Oper, lebende Bilder, malerisch illustrirte Concertstücke und dergleichen mehr.

Kurz alle diese Kunstweisen, wobei man zu dem Mittel greift welches jeder Kunst am nächsten liegt, wodurch jedoch ein Zwitter von Kunst, kein wahrhaft künstlerischer Schein erzeugt wird. Nachweisbar gehört all' dergleichen noch der primitiven Kunst an, wo sie eben noch nach Aussprache ringt, wo sie offenbar schon ihren Darstellungskreis zu erweitern strebt, aber noch nicht die eigentliche Sprache hierfür gefunden hat.*)

Um also von diesen Verirrungen nicht einmal zu sprechen; obschon man irrigerweise schließen könnte, weil ein solcher Wetteifer in dieser primitiven, gewissermaßen plumpen Weise allerdings unstatthaft sei, wäre ein solcher Wetteifer zumal unter nächstverwandten Künsten schlechterdings geschmackswidrig und unlösbar.

Nein, nicht unlösbar und unstatthaft an sich ist ein solcher Wetteifer unter nahverwandten Künsten, nur ist die Gefahr der Verirrung deshalb hier größer, weil die Gränze des Statthaften eine feinere, weniger fest zu bestimmende ist.)

Sodann tritt hier derselbe bedenkliche Umstand ein, den wir bei dem Wetteifer unter total entgegengesetzten Künsten ebenfalls sehr maßgebend und hinderlich finden werden: dergleichen Leistungen, selbst wo sie gelungen erscheinen, zeigen sich äußerst sensibel für die begleitenden „Umstände", die äußere Umgebung des Kunstwerks, ge-

*) Dergleichen Rückgreifen in die primitive Kunst, welches dort als naiv entschuldigt werden mag, kann jedoch als künstlerische Ausnahme auch in der gereiften Kunst, unter „Umständen", durch eine echt künstlerische Weise gerechtfertigt und ästhetisch gelöst werden. Siehe darüber den Abschnitt: „Aesthetische Ausnahmen." Aber auch die überreife entartende Kunst neigt dazu.

wissermaßen mit den Witterungseinflüssen wechselnd und damit auch der Mode leicht verfallend und falschem Geschmack.

Gewiß, es kann und darf in diesem Sinne z. B. die lyrische oder epische Erzählung sich mehr nähern der Aufgabe der Musik, kann statt des fortlaufenden Geschehens das fortlaufende feinere Hören zum eigentlichen Princip der Darstellung machen; nur muß sie sich dann hüten, in einen Ton zu verfallen, der besser gesungen und geklungen, als gesprochen würde, es gilt, alle die Vorzüge zu erspähen, welche das gesprochene Wort vor dem gesungenen Wort und bloßen Instrumentalton voraus hat.

Aber hier treten eben im Wettkampf sehr ungleiche Bedingungen ein. Dasselbe Wort z. B., das in einer gewissen Periode der Sprachentwicklung noch seinen vollen musikalischen Klang und vollgültigen Werth hat, verliert mit der späteren Sprachentwicklung nicht nur diesen Klang, sondern viel leichter noch seine vollgültige Bedeutung*), durch welche Bedingungen allein es den Kampf mit der Musik aufnehmen konnte. Oder es kann auch die Sprache an sich, wie z. B. die italienische auf der Höhe ihrer Entwicklung, schon zu viel musikalischen Klang haben, zu sehr an und für sich schon singen; dann klingt das, was sie mit bestimmtem Erfassen jedes Einzelwortes in seinem natürlichen Sinn vorbringt, leicht matt und wirkungslos in mitten einer so verwöhnten Klangfülle und Wortberauschung.

Da muß sie denn oft wohl oder übel zu einer übermäßig gesteigerten Wort- und Klangfülle greifen, um das, was ihr an bestimmter Zeichnung gebricht, durch desto größeren Schmelz der Klangfarbe zu ersetzen, muß das, was für weniger verwöhnte Ohren mit viel geringeren Mitteln schon hinlänglich wirkungsvoll wäre, mit Aufwand aller Mittel zu erreichen suchen, muß, auf leisere, schlichtere Andeutung fast ganz verzichtend, vor lauter Finesse fast plump werden und dem Bombastischen sich nähern.

Und was diesen Punkt betrifft, so weiß ich nicht und wage es nicht zu entscheiden, ob nicht Lessing hier zum Vortheil allerdings des schärferen Durchdringens seines Werks — wozu vielleicht eine gewisse Einseitigkeit nöthig war — objectiv genommen doch etwas zu einseitig verfuhr.

Nicht nur, daß er als Dichter mehr Sinn hatte für scharfe, als

*) Vgl. Vischer's geistreiche Bemerkungen über diesen Punkt in dessen Aesthetik. §§ 850, 851 u. s. w.

musikalisch wohltönende Bezeichnung*) und dadurch vielleicht etwas eingenommen erscheint gegen die italienischen Dichter, deren Vorzug der musikalische Wohllaut der Sprache zumeist ist, er scheint mir auch etwas zu wenig die Abhängigkeit zu betonen, in welcher der Dichter bleibt von den Sprachbedingungen seiner Zeit und seiner Heimath. Diese Abhängigkeit erscheint aber doppelt empfindlich, wo derselbe mehr Concessionen zu machen hat als sonst an das Organ, sei es nun zu verwöhnt oder zu ungebildet, seines Publicums und seiner Zeitumgebung überhaupt.

Ariost würde z. B. auf die mißbilligenden Bemerkungen Lessing's über die geringe Anschaulichkeit seiner Schilderung der Alcina (Laokoon XX), auf die Bemerkung, daß „einige Züge des Reizes in eine oder zwei Stanzen zusammengedrängt weit mehr thun würden als die fünf alle“ zweifelsohne erwidert haben: Was Sie sagen, ist mir nicht neu; aber Sie wollen nicht vergessen, daß mir und meinen Landsleuten Dante als größter Dichter vorausging, der eben die Kunst, mit den knappesten Mitteln, mit wenig Worten gleichwohl die anschaulichste malerische Wirkung zu erreichen, in eminentem Grade entwickelte; aber gerade seine schlagende Kürze klang meinen Landsleuten und Zeitgenossen herbe und schroff, es schien, nachdem er einmal die Bahn gebrochen, kein Meistergriff mehr, bloß anschaulich zu schildern; es blieb mir also nur übrig, Dante an Musik der Sprache zu überbieten. Hätte ich nun Ihren Wink befolgt, so wäre ich allerdings leichter der Scylla entgangen eines Uebergriffs in die Malerei, aber ich wäre der Charybdis verfallen eines mißlungenen Wettkampfes mit der Musik.“ Dergleichen würde allerdings ein Mozart oder Beethoven empfindungs- und reizvoller geben können (vgl. „Dies Bildniß ist bezaubernd schön“, „Adelaide“). „So, dürfte Ariost etwa noch hinzufügen, würde auch ein Maler, welcher an lyrischer Wirkung mit der Musik wetteifern wollte, sich dadurch die Sache leichter machen können, daß er, von allem bestimmten Gegenstand und aller Naturwahrheit absehend, nur eine lyrische Farbendichtung gäbe; er würde dadurch allerdings dem Vorwurf leichter entgehen, er greife über in das Gebiet der Dichtung und Dramatik, aber mit Recht würde ihm entgegengehalten werden können, er verirre sich in mißverstandener Weise auf das Gebiet der Musik; das könne allerdings die Musik wirkungsvoller und — wahrer geben!“

---

*) Gegen die Farbe verhält er sich ähnlich.

Darauf hin würde Lessing jedoch erwidern: „Wohl, aber ich hob ja an derselben Stelle hervor: Ich bewundere Sie darin als Künstler, ohne daß ich darum das Kunstwerk loben kann; ich beklage den verwöhnten Geschmack ihrer Zeitgenossen und polemisire deshalb dagegen."

Aber, würde Ariost vielleicht erwidern, ist denn überhaupt die neuere Aesthetik von Winkelmann und Genossen ganz auf richtiger Fährte, wenn sie so im Uebermaß die äußeren, begleitenden Umstände eines Kunstwerks glaubte außer Acht lassen zu können, oder hat Shakespeare Recht, wenn er durch den Mund der Portia den ästhetischen Grundsatz aussprechen läßt, daß „Nichts schön oder gut sei, als nur relativ und beziehungsweise"? (Kaufmann von Venedig, Akt V. Sc. I.)

Gewiß, der Nibelungendichter und Goethe, sie waren in dieser Hinsicht günstiger situirt, als Ariost, was den Wetteifer mit der Musik anlangt; denn das Ohr ihrer Zuhörer war noch nicht verwöhnt durch allzumelodischen Klang der Sprache und ersterer hatte sogar den Vorsprung, daß eben die Leistungen damaliger Musik die Concurrenz nicht gerade schwer machten.

Indeß die weitere Verfolgung dieser Fragen führt uns so recht auf die Erörterung der so viel besprochenen Fragen, einestheils: was Styl und stylvoll in der Kunst besagen wolle, anderntheils: ob und welche Rücksicht die Kunst auf die äußeren, begleitenden Umstände, Zweck, Material u. s. w. zu nehmen habe.

Diesen Fragen habe ich einige besondere Abschnitte gewidmet; jedenfalls aber mich von vornherein gegenüber solchen Bedenken geschützt durch den wohlbedachten Zusatz, welchen ich meinem Satz gab: „Alles ist darstellbar, ... aber je nach Umständen nur ein würdiger Gegenstand der Kunst."

Auch bemerke ich, um Mißverständniß zu verhüten, daß, wenn ich den Ausdruck „nächstverwandte" Künste gebrauche, man bei der Anwendung meiner Aufstellungen sich nicht durch den Anschein täuschen lasse, als seien ähnliche Künste auch deshalb „nächstverwandte". Ja, es gilt hier nicht einmal das einfache Gegenseitigkeitsverhältniß, wonach die eine Kunst einer andern so nah verwandt wäre, wie diese ihr. So ist z. B. die Poesie der Musik eine nahverwandte Kunst, denn im Falle des Wetteifers wirkt die Poesie durch ein ähnliches Mittel, den Klang. Aber nicht umgekehrt ist die Musik auch der Poesie nahverwandt; denn der mit der Poesie

wetteifernden Musik fällt erst recht der Unterschied fühlbar auf, zwischen der vieldeutigen Unbestimmtheit des Tones und dem bestimmten Wort. Ebenso ist die Sculptur der Malerei eine nahverwandte Kunst, aber nicht umgekehrt. Denn wenn die Sculptur mit der Malerei wetteifert, so ist ja die Grenze zwischen beiden Künsten fast unmerklich; strebt aber die Malerei nach Plastik, so hat sie erst ein ihr ursprünglich ganz fehlendes Element zu erobern: Modulation, Perspective, Verkürzung, Licht und Schatten u. s. w.

Der Prüfstein und Beweis hierfür gibt sich einfach so: Wie ich betonte, finden wir diesen Wetteifer unter je zwei Künsten bei primitiver Kunst als direkte, materielle Verbindung von je zwei Kunstmitteln. (S. 55.) Bei gereifterer Kunst aber wird eine solche direkte Verbindung verpönt und der Wetteifer nur durch künstlerischen Schein erreicht. (S. 55.) Maßgebend ist daher für unsere Frage, welche Kunst bei jener primitiven Art der Verbindung die Grundlage bildete, an die sich das andere Kunstmaterial anlehnte; denn sobald jener zweiten Kunst durch gereiftere Kunstanforderung diese Grundlage entzogen wird, hat sich dieselbe erst eine neue Grundlage zu schaffen, während die erstere nur ihre Vorzüge conservirt und ausbildet. So z. B. Malerei und Plastik. Man gab der Statue die Farbe, nicht der Farbe die drunter liegende Form. Nahm nun die gereiftere Aesthetik der Malerei das materielle Relief, so mußte dieselbe sich das scheinbare Relief erst sehr mühevoll erobern. Die Plastik blieb indessen auf ihrem gewohnten Boden. Ebenso der Ton und das Wort. Man sprach erst das Wort, dann fügte man dazu den Ton und Gesang. Will nun der vom Wort losgebundene Ton sich zur Deutlichkeit des Worts erheben, so hat er einen weiteren Weg, als das Wort zum musikalischen Wohllaut. Drama und Epos dagegen stehen sich gleich fern; denn man kann eben sowohl erst handeln und dann reden, als erst reden und dann handeln.

Dagegen findet zwischen Drama und Plastik (resp. Malerei) wieder ein ungleiches Verhältniß statt. Der Schritt des Dädalus, dem man zuschreibt, daß er der erste war, welcher Figuren darstellte „als ob sie gingen und sich bewegten", der also die Dramatik in der bildenden Kunst zuerst durch Schein zu erreichen strebte, dieser Schritt war ein epochemachenderer in der Kunst, als die Beseitigung der Plastik (resp. Malerei, also z. B. der Maske und Dekoration) aus der Dramatik.*)

*) Ich verstehe darunter das Ausmalen der Personen und Situationen im

Aus diesem ungleichen Verhältniß der Verwandtschaft unter denselben Künsten erklärt es sich (insofern unbedingt der Satz sich bestätigt, daß der Wetteifer unter nächstverwandten Künsten bedenklicher sei, als der unter mäßig fernstehenden Künsten), wie der einen Kunst mehr abzurathen sei vom Wetteifer mit einer andern, als dieser mit ihr, der im Gegentheil dieser Wetteifer sehr nützlich sein kann.

Am interessantesten ist hierbei die Stellung der Architektur zur Sculptur. Zunächst könnte es ja scheinen, — und wir sind es ja längst gewohnt, so zu hören — daß die Architektur die Grundlage aller bildenden Künste sei. Und man zieht in dieser Unterstellung ja auch die Folgerung ganz im Sinne meiner oben aufgestellten Theorie; also: die Sculptur möge nur unbesorgt wetteifernd der Architektur nachstreben.

Aber an der Hand geschichtlicher Erfahrung stellt sich die Sache anders. Jene primitive Verbindung von Architektur und Sculptur (Sphinxe, hohle Colosse als quasi Gebäude) läßt durchaus die Sculptur nicht so als „angelehnt" an die Architektur erscheinen. Die Plastik verliert ästhetisch durchaus nichts, wenn man ihr die Höhlung und Steifheit nimmt. Wohl aber verliert die Architektur, wenn man ihr die primitiven Sculpturanhängsel nimmt und sie sich nun auf einmal in der Lage sieht, das Gleiche mit ihren viel unbeholfneren Mitteln zu leisten.

So ist ästhetisch die Sculptur der Architektur näher verwandt, als die Architektur der Sculptur, und ich folgere ganz im Sinne meines oben aufgestellten Satzes: „Die Sculptur bewegt sich auf einem bedenklicheren Wege, hat alle jene mißlicheren Klippen zu bestehen, die wir bei dem Wetteifer unter nächstverwandten Künsten fanden, wenn sie mit der Architektur (als einer nächstverwandten Kunst) wetteifert, als die Architektur, wenn sie mit der Plastik wetteifert. (Gerade also wie die Plastik mehr Gefahr läuft, wenn sie der Malerei (als einer nahverwandten Kunst) nachstrebt, als umgekehrt die Malerei, wenn sie nach Plastik ringt.)

Die alten Griechen sind es wieder, welche mit richtigem Instinkt dies Verhältniß herausgefunden und bestätigt haben.

Wie jener Schritt des Dädalus epochemachend war, indem er die Plastik statt mit der nahverwandten Architektur mit der ferner

---

Verlauf des Dialogs, wie es z. B. bei Goethe und Shakespeare meisterhaft gelöst erscheint.

liegenden Dramatik wetteifern ließ, und damit allmälig die Bahn brach für jene geistvollere Architektonik und Symmetrie des lebendig bewegten Körpers; wie die Griechen dadurch epochemachend in der Malerei auftraten, daß sie vor Allem nach Plastik — wenn auch vielleicht mit weniger Erfolg — rangen; so machten sie auch in der Architektur Epoche, indem sie dieselbe mit der Plastik wetteifern ließen, nicht umgekehrt die Plastik mit der Architektur.*)

Oder mit andern Worten: Sie waren es, welche der Architektur (wie allen andern Künsten) ein Element errangen, welches derselben ursprünglich ganz fremd war. Wie der Malerei das Relief, der Plastik die Bewegung, dem Epos die Handlung u. s. w., so suchten sie der Architektur das zu geben, was die Plastik vor ihr voraus hatte: die Schönheit, den Ausdruck, das lebendige Ebenmaß des organischen Körpers im Gegensatz zur todten Regelmäßigkeit des anorganischen Körpers und der Abstraction (Pyramide, Würfel, abstracte Gleichförmigkeit). Sie rangen nicht mit unförmlichen Hügeln an plumper Masse, noch mit dem Krystall an Gleichförmigkeit, sondern mit der Schönheit organischer Gestalten. So eroberten sie der Architektur den ästhetisch so bedeutsamen Begriff eines organischen Bauens mit all den wichtigen Consequenzen desselben. Alles dies jedoch durch künstlerischen Schein.

So schritt die Architektur, mit der Plastik wetteifernd, mächtig vorwärts, während die Plastik, die mit der Architektur wetteifert, leicht zurückfällt in die Zustände primitiver Kunst. Und wenn auch zugegeben werden muß, daß selbst letzteres mit Geist und Sinn ästhetisch sich bewältigen läßt und die Richtigkeit meiner Theorie auch hierfür sich bewährt, so bestätigt doch auch wieder die kunstgeschichtliche Erfahrung die bedenklichere Klippe, die auch hierbei, wie bei allem Wetteifer unter nahverwandten Künsten, zu bestehen ist.**)

---

*) Eine Stylweise, welche sie fast in demselben Maße dran gaben, als sich die Plastik bei ihnen zu höherer Vollendung entwickelte.

**) Es gibt freilich Architekten, welche das Princip des organischen Bauens übertreibend, organischer bauen wollen selbst als die „Baumeisterin Natur". Wenn selbst in der Natur, welche doch erst in zweiter Linie auf Schönheit hinarbeitet und ästhetischen Ueberfluß, nicht die Grenze so scharf zu ziehen ist, wo das einfache Zweckbedürfniß aufhört und der Schmuck beginnt, soll dann die Kunst, welche doch in erster Linie auf Schönheit hinarbeitet, diese Grenze pedantischer ziehen und zunächst nur das Zweckbedürfniß dominiren lassen? Betrachten

Das Weitere gehört unter die Stylfrage, wie ich bereits erwähnt, so wie die Frage nach Zweck und Umständen eines Kunstwerks.

---

wir z. B. ein Hirschgeweih, so ist dies zunächst allerdings Waffe im „Kampf um das Dasein"; aber nicht minder auch ein ästhetischer Schmuck, der zugleich auch eine unverkennbare Aehnlichkeit mit der umgebenden Natur — den Aesten des Waldes — zeigt, ganz im Sinne architektonischer Reminiscenzen an die umgebende Natur. Genau aber läßt sich hier mit nichten die Grenze ziehen, wo das eine beginnt und das andere aufhört. Noch mehr als reiner ästhetischer Ueberfluß erscheint der Federschmuck der Vögel, Schmetterlinge, der mit nichten sich aus dem bloßen Zweckbedürfniß erklären läßt. Und da soll in der Architektur Alles verpönt sein, was nicht einem bestimmten Zwecke dient, sondern mehr als Produkt freier Schöpfungskraft erscheint, da soll die Grenze scharf zu ziehen sein, wo das eine beginnt und das andere aufhört, da soll der ästhetische Ueberfluß nur verstärkterer Ausdruck der organischen Construction sein? Man kann sich zur Stütze solcher Ansichten weder auf Natur, noch die alten Griechen berufen, müßte, wie man dies allen Ernstes gethan hat, beide erst einer höheren, systematischeren Kritik unterwerfen.

VII. Wetteifer unter total entgegengesetzten Künsten.

„Die Gründe für alle diese Eintheilungen sind nicht so stark, um die oben festgestellte umzustoßen, aber sie sind stark genug, um zu zeigen, welches interessante Wandern und Stellenwechseln, welche sich kreuzende Polaritäten unter den Künsten herrschen: der lebendigste Beweis ihrer innern Einheit.“ (Vischer, Aesth. § 542.)

Ehe ich jedoch die am Schluß des vorigen Abschnitts berührten Fragen ausschließlicher berühre, möchte ich vorher einigen weiteren Bedenken begegnen.

Unstatthafter nämlich und unmöglicher als der Wetteifer unter nah- und nächstverwandten Künsten scheint der Wetteifer unter total entgegengesetzten Künsten zu sein, von Künsten, welche scheinbar nicht das geringste tertium comparationis zulassen, wie etwa Architektur und Musik, Tanz und Architektur, welche geradezu die äußersten Gegensätze von feststehender und fortschreitender Kunstdarstellung in sich begreifen; solche Künste dürften auch jeden Wetteifer unter- und miteinander auszuschließen scheinen. Es dürfte unmöglich erscheinen durch Architektur etwa eine musikalische Wirkung oder umgekehrt, oder durch Dichtung etwa eine architektonische Wirkung zu erreichen.

Und doch behaupte ich, dies Alles begreife in sich keine Unmöglichkeit, sei sogar zum größeren Theil schon gelöst und allen ästhetischen Anforderungen entsprechend verwirklicht.

Allgemein gesprochen ist solchen Bedenken ja schon mit der Behauptung entgegenzutreten: es gebe überhaupt keine so entgegengesetzten Künste, daß sie nicht ein tertium comparationis wenigstens zuließen; es gebe streng genommen überhaupt nur eine Klasse von Künsten, nämlich bildende oder feststehende, es sei überhaupt nur eine verschiedene Art des Genießens und Vorführens bei einem wirklichen Kunstwerk, ob wir dasselbe erst im Ganzen und dann in seinen einzelnen Theilen, oder aus seinen einzelnen Theilen allmählich zum Ganzen entstehend, in uns aufnehmen.

Lediglich fortschreitende Künste gibt es überhaupt nicht.

Denn nie ist ein wirkliches Fortschreiten und Sichentwickeln, ein wirkliches Geschehen jemals Gegenstand der Kunst, sondern allemal nur ein Bild, eine fixirte Gestalt des Geschehens, die mehr oder weniger auf einmal erfaßt und als abgeschlossenes Stück in dem Ganzen begriffen und aufgenommen wird.

Die Entwicklung des Kindes zum Manne, das Nachwirken einer Handlung in ihren letzten Folgen, das Fortspinnen grübelnden Denkens in seine letzten Consequenzen, das „Rollen der Begebenheit", der Fluß, in den man „nicht zum zweitenmale steigt", das Schäumen und Träumen brausender Lebenslust, das Langen und Bangen in unendlicher Sehnsucht, all' diese und derartige Lebensäußerungen wirklich blos fortschreitender Art sind kein Gegenstand irgend welcher Kunst, so lange sie sich nicht fixiren zu bestimmten Gedankenfolgen, Gestalten, Melodien, Bildern, Situationen — kurz zu einem Etwas, das sich überschauen läßt und als abgeschlossen in sich aufzunehmen ist.

Denn nur ein Bild von Handlungen und Wirkungen in der Zeit, nicht diese Wirkungen selbst will die Kunst geben; das Vergängliche, Lebendige, das „in schwankender Erscheinung schwebt", will sie festhalten in „bleibender" Gestalt, sei es als Bild, Gedanke, Melodie, Rede u. s. w.

So lange eben Gefühle, Gedanken, Phantasien, Klänge, Bewegungen, Handlungen sich noch nicht in bestimmten „Gestalten" ausprägen, so lange sind sie eben deshalb noch kein Gegenstand irgend welcher Kunst, so wahr und natürlich sie auch sonst sein mögen.

Und somit ist alle Kunst ein Bauen zu einem in sich abgeschlossenen Bau, oder einer Composition; und auch die Sprache, die Melodie, Mimik, ist ein solches Bauen zu plastisch festen Formen.

Ich begreife hier Lessing nicht.

Er macht die ganz richtige Bemerkung — nebenbei bemerkt mit dem nachträglichen Zusatz, er halte sich bei Kleinigkeiten auf — wie für die Homerische Darstellungsart behufs seiner speziellen Art zu schildern, zu malen, ihm seine Sprache, die griechische so sehr zu statten komme, indem dieselbe sich schon ganz anders baue, in ihrem Satzbau, als z. B. die deutsche, noch mehr die französische, der stellenweise ganz unmöglich sei nachzukommen.

Ich begreife nicht, wie ihm hier nicht der naheliegende Schluß sich aufdringen mußte: — ergo — muß in jeder Sprache auch

anders geschildert und gemalt werden, anders die verschiedenen Mittel zur Darstellung gebaut und componirt werden.*)

Kurz das, was Lessing über die fortschreitenden Künste im Allgemeinen richtig bemerkt hat, muß gleichwohl in jede andere Sprache, in jedem speziellen Fall etwas anders übersetzt werden.

Freilich soll alle wahre Kunst möglichst nach Allgemeinsprache ringen und alle vollendetsten Kunstwerke aller Völker und Zeiten haben in dieser Hinsicht auch eine gewisse Geistesverwandtschaft, aber gleichwohl haben doch alle wieder den ihnen eigenthümlichen nationalen Zug, der aus den innersten Lebensbedingungen heimathlichen Bodens hervorgegangen, diese jedoch zur Allgemeingültigkeit und Verständlichkeit emporgebildet hat.

So wird denn auch nicht jedem Volk Jedes in jeder Kunst möglich sein, es wird nicht einmal von dem persönlichen Genie eines Künstlers lediglich abhängen, ob für ihn der aufgestellte Satz, daß jeder Wetteifer unter je zwei Künsten zu einer dritten gestaltbar sei, die ästhetischer Vollendung fähig ist, absolute Anwendung fände in dem Sinne, als ob er hier nach freier Willkür schalten könne. Nein, er bleibt dabei abhängig von den inneren und äußeren Lebensbedingungen seiner ganzen Umgebung, welche nach Umständen einen noch nicht versuchten Wetteifer zweier Künste fordert, nach Umständen aber auch schlechterdings, oder doch mehr oder weniger, versagt.

Wo aber das ganze Lebenselement eines Volks, einer Zeit, gewissermaßen den Wettstreit zweier selbst sehr fernliegender Künste behufs gewisser Ausdruckszwecke verlangt, da wird auch dies seltne Problem in überraschender Weise — oft eigenthümlich genug — gelingen.

So hat man ja längst erkannt und ausgesprochen, daß z. B. die Gothik gewissermaßen eine „gefrorne Musik“ zu nennen sei; also das scheinbar ganz widersinnige Problem, durch Architektur eine musikalische Wirkung zu erreichen, in vollendeter Lösung zur Darstellung bringt. Woher gelang dies? Weil der ganze Geist unsres Volks ein so tief musikalischer ist, daß er selbst die unbeweglichste, abstracteste und todteste aller bildenden Künste, die Architektur, durchdrang.

Ebenso gewagt, aber nicht minder aus den innersten Lebensbedingungen eines Volkes hervorgegangen, war der Wetteifer der

---

*) Dante hat dies lebhafter gefühlt, und deshalb dagegen protestirt, ein Gedicht in eine andere Sprache übersetzen zu wollen, als in der es gedichtet sei.

Architektur mit der Terpsichore zur Erzeugung eines besonderen Baustyls. Hier haben wir ja ebenfalls den stärksten Gegensatz. Die Gothik, bei allem Aufstreben, bei allem Ringen, das Gesetz der Schwere vergessen zu machen, behält doch noch, wie die Musik den accompagnirenden Baß, das Grundgesetz der Schwere bei, indem alle Formen nur nach oben zu sich verjüngen und durchsichtiger werden.

Aber die Tanzkunst will ja dieses Gesetz verschwindend erscheinen lassen und kommt somit in den äußersten Conflikt mit den Gesetzen der Architektur. Gleichwohl erscheint dies Problem gelöst in dem sogenannten maurischen Baustyl, der dem entsprechend aber auch die sonstigen Gesetze der Architektur völlig umzukehren scheint, der auf den leichtesten Unterbau der Welt einen äußerst zierlich verschlungenen und graziösen Aufbau setzt und eine gewissermaßen in der Luft schwebende Architektur darstellt. Hier hat das Auge noch weniger Ruhe, als bei der Gothik; aber es ist gleichwohl eine angenehme, gewissermaßen entzückende und gelinde berauschende Unruhe, die uns wie der Tanz vergessen läßt, daß darin allerdings weniger hochernste Gedanken zur Aussprache kommen können, aber doch die wunderlieblichsten Träume von der Welt, wie ein Märchen aus Tausend und eine Nacht.

Umgekehrt ist zum Beispiel bei dem Römervolke schon die bloße Sprache vom gewichtigsten Ernste getragen; der Geist derselben ist plastisch logisches Bauen und hat weder die graziöse, gewissermaßen dramatische Lebendigkeit der griechischen, noch den musikalischen Wohllaut der mittelhochdeutschen oder der italienischen Sprache; dafür hat sie volltönenden Ernst, Genauigkeit, schwunghaftes Pathos.

Hier entwickelte sich denn auch der Geist einer Dichtkunst, die selbst wo sie sich zur größtmöglichen Grazie und Zierlichkeit (Horaz) auszubilden strebt, nicht das gewissermaßen schwerfällige Element einer gleichsam architektonischen oder doch plastisch massiven Sprache verliert, das ihr von Anfang eigen war.

Aus diesem Gesichtspunkt ist vielleicht die epische Darstellung Virgil's zu beurtheilen. Wir haben dafür wohl ebenso wenig das eigentlich sympathische Verständniß, wie auch die mittelalterlichen Italiener offenbar kein rechtes Verständniß hatten für die Sprache der Gothik. In Dante dagegen findet sich namentlich in dem Bestreben seiner von ihm „vielsinnig“ genannten Ausdrucksweise, in dem architektonisch abgemessenen Aufbau seines Werks die Verwandtschaft

mit dieser römischen Denkweise, wie daher auch die hohe Verehrung, die er für Virgil hegt, erklärbar wird.

Denn das ist allerdings ein Charakteristisches für alle solche aus gar zu fernliegendem und gewagtem Wetteifer zweier Künste hervorgegangene Kunstweisen, daß sie vielfach nicht denselben bleibenden und allgemeinen Genuß gewähren, daß ihr Eindruck zu leicht oder gar schwerverständlich erscheint, verglichen mit näher liegenden Darstellungsweisen. Es werden dabei meist zu sehr die entgegengesetztesten Geistesthätigkeiten bei uns in Anspruch genommen und daher das Leichtermüdende ihres Genusses, wie aber auch die schnellere Entartung solcher Kunstweisen bei Nachbildungen und Nachahmern.

Daher erklärt sich denn unter Anderen auch die so überaus schnelle Entartung der Gothik im Vergleich zur griechischen Baukunst.

Versuchen wir uns an diesem so nahe liegenden Beispiel die Gründe hierfür klar zu machen!

Alle Künste, sagte ich, sind im Grunde plastische, feststehende; hier ist aber gleichwohl ein sehr wesentlicher Unterschied, der in der Verschiedenheit unsrer beiden Kunstorgane, Auge und Ohr liegt. Das Auge kann sich schließen und abwenden, wenn es ermüdet ist, kann nach freiem Belieben umschauen, das Ohr nicht.

So ähnlich daher sonst auch beide Kunstarten, Künste fürs Auge und Künste fürs Ohr in ihrer Wirkung bei wirklich guten Werken sind, insofern bei beiden das Organ angenehm und wohlthuend geleitet werden muß, nicht durch Dissonanzen, Sprünge, Härten, Gleichförmigkeiten beleidigt werden darf, so verschieden ist doch, aus dem erwähnten Grunde, die Wirkung derselben auf die Dauer.

Wir können länger dasselbe mit Genuß sehen, aber immer dasselbe hören.

In diesem Sinne gilt denn selbst das Paradoxon: ein Ton selbst läßt sich besser, d. h. künstlerisch wohlthuender in Farben als in Musik geben. Auch den schönsten Accord, die schönste Melodie ewig zu hören, würde unerträglicher, ermüdender sein auf die Dauer, als der Anblick eines schönen Farbenaccords, einer Tapete, eines Dessins.

Den Gesang einer Jenny Lind, ja selbst den Gesang der Engel ewig zu hören, würde, so sehr man dies im Moment des Genusses wünschen möchte, auf die Dauer für menschliches Organ ein unerträgliches Gefühl sein, fast so unerträglich wie das ewige Gerassel einer

belebten Straße, einer Fabrikstadt, das unaufhörliche Geklapper einer Mühle. Menschengewühl, ein buntes Allerlei ist amüsanter anzusehen, als ein Durcheinanderschnattern oder gar Musiciren anzuhören.

Nur das Rauschen eines Bachs, ein gelindes Säuseln, das Brausen der Meereswellen läßt sich, wie der ewig klare Himmel über Joniens Fluren, noch am längsten ertragen für ein künstlerisch feines Organ; wenn auch diese wohl nicht für immer. Sie berühren uns ahnungsvoll wie ein Gefühl der Unendlichkeit. Würde dagegen die „gefrorne Musik", wie man die Gothik benannt hat, plötzlich anfangen, wirklich zu tönen, so würde dies Gleichmaß, diese ewig emporstrebenden Säulen und Säulchen, die als solche schon das Aeußerste sind, was die bildende Kunst von bewegtem Stillstand darzustellen wagen darf, und daher künstlerisch nur durch die feinste und abgewogenste Gliederung des Detailschmucks erreicht werden kann, dies würde, in wirklichen Tönen ausgesprochen, und wenn es die reinsten und schönsten wären, auf die Dauer unerträglich werden.

So bedürfen, ermöglichen, aber vertragen auch alle hörbaren Künste stärkere Contraste, größere Abwechslung, als die feststehenden, um das Ohr zu reizen, das schneller und leichter ermüdet als das Auge.

Liegt nun in Ueberwindung dieses durchgreifenden Widerspruchs und Gegensatzes die meiste Veranlassung zu Verirrungen in der Kunst überhaupt, so erst recht dort, wo dieser Gegensatz und Widerspruch der denkbar größte ist.

Er ist aber dort am denkbar größten, wo nicht blos der stärkste Gegensatz zwischen feststehender und fortschreitender Kunst, sondern auch der von Kunst fürs Auge und Kunst fürs Ohr überwunden werden muß. (Denn Künste fürs Auge können feststehend und fortschreitender Art sein, Künste fürs Ohr sind lediglich fortschreitender Art, was den Vortrag anbelangt.)

Drum sind epische (und lyrische) Dichtkunst nebst Musik, welche sich lediglich an das Ohr*) wenden, im Allgemeinen entfernter anzusehen für die bildenden Künste, als selbst Dramatik und Tanz (weil letztere wenn auch fortschreitend und hörbar, so doch Künste fürs Auge auch sind). Je unbeweglicher daher die bildende Kunst ist, also z. B. Architektur, desto ferner steht sie einer lediglich hörbaren Kunst.

---

*) Das, was an der Oper sichtbar ist, kann hier nicht in Anschlag kommen.

Hier liegt also eine fast unüberwindbare Klippe in Ausgleichung dieses Widerspruchs.

Und wenn nun auch zugegeben werden muß, daß die Gothik das unmöglich scheinende Problem gelöst und den höchsten Anforderungen der Schönheit entsprechend gelöst hat, so erklärt sich doch aus dem angeführten Grund die schnelle Entartung derselben. Der Sinn ermüdete auf die Dauer an dem Widerspruch zwischen dem Gleichmaß, welches eine unabweisbare Bedingung der architektonischen Form, und dem permanenten Affekt so zu sagen, der eine Forderung des lyrisch-musikalischen Gedankens war und vergebens größere Abwechslung verlangte. So suchte man es allmählich in Schnörkeln und Windungen, man suchte Abwechslung und stärkeren Ausdruck, und blieb doch stecken in dem Bann des einmal angeschlagenen Grundtons.

Wenn daher ein griechischer Tempel, als dem ewig erquickenden Anblick einer schönen Jungfrau, eines schönen Mannes, überhaupt Etwas ähnelnd, das ebenfalls gesehen und durch Sehen genossen wird, einen längeren, einen schier ewigen Anblick erlaubt für ein künstlerisch feines Organ, so ist der Anblick einer gothischen Architektur, als mehr der Musik nachahmend in ihrer Wirkung aufs menschliche Gemüth, in demselben Maße auch weniger lang zu genießen und nur durch Abwechslung des Standpunkts, aber selbst dadurch nicht vor Ermüdung zu bewahren, in ähnlicher Weise, wie der Anblick einer schönen Jungfrau allzeit erfreulich ist, eine permanente Sängerin oder Klavierspielerin aber bekanntlich zu den Schrecken ihrer Nachbarschaft gehört.

In diesem Sinne ist daher der oben erwähnte maurische Baustyl, für den ich den Vergleich mit der Tanzkunst anzog, schon ein weniger gewagtes Problem. Denn obgleich fortschreitend gehört der Tanz noch dem Auge zu, und höchstens weil er die wenigst feststehende, die beweglichste, die Architektur aber die unbeweglichste aller sichtbaren Künste ist, ist hier ein extremer Gegensatz. Hier war also bei dem Versuch eines Wetteifers lediglich die Klippe, daß Bewegungen, die als flüchtig vorübergehend von graziöser Wirkung sein können, feststehend leicht den Charakter des Ausschweifenden annehmen. Wenn nun zugegeben werden muß, daß der maurische Baustyl diese Klippe mit Grazie vermeidet und dadurch die ästhetische Möglichkeit und die Richtigkeit unsrer Theorie in seinem Maße bestätigt, so war für diesen gleichwohl nicht dieselbe Veranlassung, noch weiter auszuschreiten, wie dies bei der Gothik der Fall war.

Der selbstdenkende Künstler, und an diesen wende ich mich hier vorwiegend, wird den Grund hierfür jetzt verstehen. Da beide Künste sichtbare sind, so war weniger ein absoluter Widerspruch als ein gleichgewogener Gegensatz unter ihnen für den ästhetischen Sinn. Was der fortschreitenden Kunst, dem Tanz, an größerem Reiz der Abwechslung nacheinander gegeben war, das wurde durch den größeren Reiz des zugleich und bleibend, nebeneinander Erscheinenden geboten und so hielt das Eine dem Andern die Waage und damit zurück vor Ausschreitung zum Maßlosen.

Anders jedoch die Dichtung dieser maurischen Stämme und verwandter Völker.

Sie ging wie die Architektur einen ähnlichen Wetteifer mit dem Geist der Tanzkunst ein. Das graziöse Wort und Reimspiel, das Sprechen um des Sprechens willen ist das eigentliche Element derselben. Hier trat eben so deutlich der oben berührte feine Unterschied der beiden Kunstorgane, Auge und Ohr, zu Tage. An einem graziösen Spiel, an dem das Auge sich erlaben kann, ermüdet das Ohr und verlangt größere Abwechslung und stärkeren Gegensatz und daher die Erscheinung, daß es auch hier gerade so wie bei der Gothik schließlich zu geschmacklosen Verschnörkelungen und den gesuchtesten Spielereien führte.

Ich möchte in diesem Sinne überhaupt statt der beliebten Unterscheidung zwischen feststehenden und fortschreitenden Künsten lieber von Künsten fürs Auge und Künsten fürs Ohr sprechen, weil letztere Unterscheidung im Allgemeinen viel wesentlichere ästhetische Consequenzen in sich begreift, als erstere.

Auch beruht lediglich auf Ueberwindung dieses erwähnten durchgreifendsten Gegensatzes der Eindruck des Mysteriösen, Geheimniß- und Ahnungsvollen, den der Wetteifer unter total entgegengesetzten Künsten in uns hervorbringt bei gelungenen Werken. Denn es beruht dies lediglich auf der nur künstlerisch phantastisch geahnten, nicht wirklich angeschauten Vorstellung, daß für eine höhere, gewissermaßen göttliche Anschauung die Wirkungen in der Zeit doch auch wieder nur zu einem Gesammtbilde, das Bild aber wieder sich gestalte zu einer Folge und Wirkungen in der Zeit, und, mystisch betrachtet, das eine nur eine andere Vorstellungsart desselben Objects in sich begreifen dürfte. Wie gesagt, wir ahnen etwas derart, aber wir haben kein ausreichendes Organ dafür, dies kritisch zu prüfen und zu erweisen und daher der Eindruck des Mystischen bei

solchen Kunstweisen, wo die Intention gelungen erscheint. Daher aber auch instinktmäßig das Greifen zu solchen entfernten Kunstverbindungen, wo die Intention eines mystisch erhabenen, unbegreiflich Geheimnißvollen vorlag.

Daher der Charakter der spezifisch christlichen Kunst als einer ahnungsvolleren im Gegensatz zur antiken und anderen Kunstarten.

In diesem Sinne erscheint es mir denn auch keineswegs zufällig, daß z. B. das spezifisch christliche Epos (Dante) jenen Wetteifer mit der Malerei und Architektur, die spezifisch christliche Baukunst jenen Wetteifer mit der Musik einging, also die denkbar stärksten Gegensätze auszugleichen suchte. Desgleichen die christliche Malerei in ihrem Wetteifer mit der Poesie (letztere im Gegensatz zum Drama gedacht). Noch ist es zufällig, daß gerade jene modernen Kunstwerke den Ruf eines besonders mysteriösen, unerklärbaren Eindrucks genießen, und mit Recht, wo das nach Lessing's Laokoon scheinbar ganz unmögliche Problem gelöst sich zeigt, durch Formen und Farben eine sich gewissermaßen lyrisch-musikalisch steigernde Wirkung zu erreichen — wie z. B. nach allgemeinem Urtheil in der Sixtinischen Madonna von Raphael — oder umgekehrt durch Musik oder Worte ein bestimmtes Bild in unserm Geiste zu erzeugen z. B. „Kennst du das Land“ von Goethe, Mozart's „Ave verum“, Beethoven's „Adelaide“.

Natürlich beruht dieser Eindruck auf einer Täuschung unsrer Sinne, welche die Controle des Verstandes nur bis auf einen gewissen Grad verträgt; gleichwohl läßt der Eindruck sich nicht wegdisputiren, und sobald einmal nachgewiesen und zugegeben ist, daß überhaupt alle Kunst auf Ueberwindung eines materiell genommen schlechterdings Unmöglichen beruht, ist auch die künstlerische Rechtfertigung dieser Art Kunst leicht zu geben.

Zugleich aber auch ein neuer Grund für die schnellere Entartung derartiger Kunstweisen, speziell der Gothik.

Denn wir haben, wie ich betonte, keinerlei physisches Organ, weder Auge noch Ohr, eine derartige Kunstschöpfung kritisch zu prüfen und zu erweisen, wir haben nur die Phantasie und das Gefühl, die kein äußeres, allgemein gültiges Organ für sich haben. Selten aber sind die Geister, welche, wie dies Dante ausdrücklich thut, so weit nur immer möglich, Phantasie und Ahnung unter die strenge Controle des Verstandes und der Natur stellen. Doch auch für ihn gab es eine Grenze, wo er sich sagen mußte: Dies ist Ahnung, nicht Erfahrung.

Minder unerbittlich scharfdenkende Künstler ließen bekanntlich zu allen Zeiten gern mit der wohlfeilen Ausflucht: „Gefühl ist Alles" diese lästige Controle schon viel früher fallen und so mußte denn nachträglich eine förmliche Reaction einer hyperkritischen Vernunft auch auf ästhetischem Gebiet eintreten, weil in der That auf solchen Wegen und Abirrungen von Natur und Vernunft jene Besonnenheit früherer Zeiten in Willkür, Unnatur und Ueberschwänglichkeit ausgeartet war, ja die Meinung aufkam, jenes nebelige, unbestimmte Gefühlselement sei das eigentlich mystische, christliche, geniale Element in der Kunst.

Diese Ansicht beruht aber auf einer sehr bedenklichen Unklarheit. Denn, wie Jeder, der aufmerksam die in der bisherigen Auseinandersetzung berührten Punkte ins Auge faßt, sich sagen wird, und wie dies bei der Stylfrage noch deutlicher sich zeigen soll, muß auch ein derartiges Gefühls- oder Phantasieproblem in der Kunst genau mit derselben strengen Consequenz gelöst werden, es muß so durchaus auf dem Gebiet der speziellen Kunst geblieben werden, wie etwa wenn ein Maler oder Plastiker auf dramatisches Gebiet übergehend, also eine Figur in scheinbarer Bewegung darstellen wollend, durchaus einen Moment consequent einhalten muß*); wo also, in Worten ausgedrückt, die Darstellung auf dem streng durchgeführten Prinzip beruht: was Bewegung und Bewegliches in der Intention, wird als Stellung in der Darstellung selbst gegeben.

Und wo nicht eine gleich scharfe und besonnene Consequenz vorliegt bei der Bewältigung eines solchen Phantasie- oder Gefühlsproblems, bewegt dasselbe sich schon aus dem Kreise des ästhetisch Berechtigten zum Willkürlichen und Dilettantenhaften.

Und weil nun namentlich auf dem Gebiet der sogenannten „christlichen Kunst" ein solcher inconsequenter und unklarer Gefühlscultus nur zu beliebt ist, der sich jegliche Willkür, Verdrehung und Verzerrung unter dem erlogenen Vorwand erlauben zu dürfen glaubt, das sei: Styl und wolle und solle auch nicht „natürlich" oder „naturalistisch" sein, deshalb liegt dieser Theil der Kunst ganz besonders im Argen und mehr als auf jedem

*) Man bemerke gefälligst hier die Tragweite des in Abschnitt IV. widerlegten Lessing'schen Irrthums in Bezug auf diesen Punkt; Lessing war eben noch nicht ganz frei von zopfigem Irrthum.

anderen führen Willkür, Unnatur, Pfuscherei und — Lüge dort das Scepter.

Doch greift auch die weltlichere, mysteriös oder genial thuende Kunst zu derartigen Willkürlichkeiten, welche nicht blos jener platten, unkünstlerischen Consequenz spotten, die gern als „naturalistisch“ sich für allein berechtigt dünkt, sondern auch der wirklichen und echten künstlerischen Consequenz, die man von jedem Kunstwerk verlangen darf und soll.*)

Immer dringender aber kommen wir zur Frage: Was heißt „Styl“ in der Kunst?

*) „Phantastisch ist“, sagt Vischer mit Recht, „wer Gebilde der Phantasie, denen er den Grundlagen seiner Einsicht gemäß entwachsen sein sollte, für Wirklichkeiten hält.“ Wie tief und wahr ist dies bei Dante gefühlt, der wehmüthig empfindet, wie ihn das Verständniß für die diesseitige Welt verläßt, sobald sich ihm sein phantastisches Ideal naht. Unsere Neugothiker machen diesen Sprung mit so unbefangener Miene, als wenn das gar nichts zu bedeuten hätte. Dante wurde phantastischer Dichter, weil das phantastische Ideal das Herz seiner Zeit war. Diesen tiefen Drang, seiner Zeit ins Herz zu schauen, den Dante mehr selbst als Goethe besaß, kennen unsere Neugothiker nicht. Ihr Ideal, wenn sie ja eins haben, ist im Mittelalter; sie wären daher doppelte Phantasten, wenn sie dafür nicht — zu klug wären. Daher Confusion bei Leuten, die klar sein könnten, wenn sie sich nicht lieber den erheuchelten Schein mystischer Tiefe geben wollten.

VIII. Was bedeutet der Begriff: „Styl in der Kunst“? Läßt sich eine einfach klare Antwort darauf geben?

Wie sich in sieben milden Strahlen
der weiße Schimmer lieblich bricht,
wie sieben Regenbogenstrahlen
zerrinnen in das weiße Licht,
so spielt in tausendfacher Klarheit
bezaubernd um den trunknen Blick,
so fließt in einen Bund der Wahrheit
in einen Strom des Lichts zurück!
(Schiller „Die Künstler“.)

„Und wenn's euch Ernst ist, was zu sagen,
Ist's nöthig Worten nachzujagen?“ (Goethe.)

Es bedarf nach alle diesem einer Beantwortung der vielbesprochenen Frage: Was ist oder was bedeutet der Begriff „Styl“ in der Kunst? Läßt sich eine allgemein gültige, objective Antwort darauf geben? Haben wir vielleicht mit den bisher gefundenen Resultaten uns dieser Antwort schon ziemlich genähert?

Absichtlich hatte ich mit dem scheinbar zu weit gehenden Satz begonnen: „Alles ist darstellbar und in jeder Kunst, um von vornherein zu betonen, wie wesentlich verschieden künstlerische Darstellung von jeder anderen Art von Darstellung sei. Für jede nicht künstlerische Darstellung geht offenbar der Satz zu weit; es ist z. B. absolut unmöglich, mit Worten eine Farbe oder mit Farben Musik herzustellen; aber es ist künstlerisch möglich, mit Worten eine farbige, mit Farben eine musikalische Wirkung zu erreichen. Und, wie ich fortwährend hervorzuheben mich bemühte, darin besteht eben der Reiz künstlerischer Täuschung, ein derartig materiell Unmögliches, ja widersinnig Scheinendes zu erreichen.

Und eben deshalb, folgerte ich weiter, ist alle Kunst gewissermaßen ein Wetteifer zwischen zwei Künsten, indem die eine das eigentlich der anderen Geläufigere, ja materiell genommen, einzig Mögliche gleichwohl mit ihren eigenen Mitteln zu erreichen strebt.

Diese Wirkung wird nun bekanntlich nur durch Schein und künstlerische Täuschung erreicht. Soll also dieser Schein erreicht

werden, so muß er in sich consequent sein, er darf nicht aus der Rolle fallen; soll es aber kein Betrug, kein Verblüffen, kein Mißgriff sein, so muß die Täuschung und der Schein auch dann noch gefallen, wenn bei wiederholtem Genuß des Dargestellten der Kunstgriff schließlich gemerkt wird.

Soll er dies, so muß er auf einem inneren in dem Begriff des speziellen Kunstmittels liegenden Gesetz beruhen, das um seiner inneren, künstlerischen Berechtigung willen gefällt — also auch aus diesem Grunde muß er in sich consequent sein.

Und eben diese Consequenz des für jeden speziellen Fall in der Kunst gewählten, auf einem inneren Gesetz beruhenden Darstellungs- oder Täuschungsprinzips ist Styl und, was in diesem Sinne gelungen erscheint, heißt mit Recht „stylvoll".

Um das noch näher zu präzisiren, machte ich eben darauf aufmerksam, wie bewußt oder unbewußt bei jeder künstlerischen Darstellung ein Wetteifer mit einer anderen Kunst stattfinde. Maßgebend dürfte daher vor Allem für die Stylfrage sein, welcher Kunst eine andere sich zu nähern intendirt. Diese Intention dürfte denn vor Allem consequent durchzuführen sein. Hier aber ist zugleich auch der Punkt, über den am meisten Mißverständniß und Unklarheit verbreitet ist.

Denn nicht, daß eine Kunst überhaupt den Wetteifer eingeht mit einer anderen Kunst, ist styllos und geschmackswidrig, wie man es vielfach behauptet — denn, wie ich consequent nachgewiesen zu haben glaube, ohne einen solchen Wetteifer ist gar nichts von dem möglich, was wir heutzutage Kunst nennen — sondern nur die unklaren, willkürlichen, der andern Kunst entlehnten Mittel, welche man in diesem Sinne häufig verwendet, wirken styllos, weil eben bei wiederholtem Aufnehmen eines solchen Kunstwerks schließlich das Widersprechende und Willkürliche daran auffällt.

Doch um das Gesagte an gültigen Mustern klar zu machen:

Ich hatte schon früher auf die verschiedenen Formen epischer Dichtkunst aufmerksam gemacht; ich erwähnte, wie z. B. im Hiob noch die älteste Form des Epos herrsche, deren Kern die schwungvolle Rede- und Gesprächsform ist. Der Versuch, auch Handlungen darzustellen, tritt noch sehr schüchtern darin auf; wo aber selbst in dieser primitiven Form des Epos schon die Intention vorliegt, Körper und Gestalten zu schildern, also eigentlich überzugreifen in das Gebiet der

Malerei, da geschieht dies weder wie bei Homer noch wie bei Dante, sondern entsprechend dem angeschlagenen Grundton: durch pathetische Rede in Dialogform; der Eindruck, den diese oder jene Gestalt auf den oder jenen macht, wird zu schildern gesucht. Dahin gehören die Schilderungen des Nashorns, Pferdes, Pfaues, des Wallfisches, verschiedener Naturerscheinungen u. s. w. im Hiob.

Bei Homer dagegen ist das consequent durchgeführte Darstellungsprincip, wie ich andeutete (Abschn. V): das fortlaufende Geschehen, der Wetteifer der epischen Erzählung mit dem ursprünglichen Drama.

Sollen bei Homer nur Körper und Gestalten geschildert werden, so geschieht dies entsprechend diesem Grundprinzip durchgängig durch ein fortlaufendes Geschehen, wie dies Lessing weitläufiger auseinandergesetzt hat (durch „Handlungen", wie sein Ausdruck lautet). *)

Bei Dante ist dagegen, wie ich ausführte, das eigentliche Darstellungsprincip: ein fortlaufendes Sehen, also mehr ein Wetteifer mit der Malerei.

Sollen bei Dante nur Körper und Gestalten geschildert werden, so geschieht dies entsprechend dem angegebenen Grundprincip durch ein fortlaufendes Sehen, wie dies schon berührt wurde. Plötzlich wie der „Pfeil des Auges" die Gegenstände erfaßt, nicht selten eingeleitet mit einem ausdrücklichen oder hinzuzudenkenden: ecco, ich sah, mir erschien, oder wie der Flug des Vogels, das Aufsteigen der Rakete, das Zusammenbrechen eines Mastes sich dem Auge zu einem bestimmten Bilde fixiren, prüfender endlich, wie das Auge auf einer Gestalt ruht, sich nach allen Seiten einer Situation umsieht, Dimensionen abmißt, also werden bei Dante körperliche Erscheinungen geschildert.

In unserm Epos (Nibelungen) aber ist das Darstellungsprincip ein mehr lyrisch-musikalisches, ein fortwährendes „Hören sagen".

Hier sind dem entsprechend, namentlich verglichen mit Dante, die Schilderungen von sichtbaren Körpern und Gestalten äußerst sparsam, noch sparsamer als bei Homer und Hiob. (Der grimme Hagen ist fast die einzige Person, von der ein bestimmtes Bild entworfen wird in kurzen Zügen.) Dagegen sind mit offenbarer Vorliebe alle hörbaren Züge aufgegriffen, wodurch sichtbare Gestalten sich als körperlich bemerkbar machen: wir hören die Schlacht mehr als daß

*) So allein scheint mir diese vielbesprochene Controversfrage zu beantworten. Lessing versteht den Ausdruck „Handlungen" ganz allgemein; aber dieser Ausdruck hat Andere verführt, eine Stylfrage mit einer Grenzfrage zu verwechseln.

wir sie sehen, das Pferdegetrappel, das Klirren der Sporen und Waffen beim Ausritt, das Zusammenschlagen der Schwerter und Harnische, das Rieseln des Bluts nach eingetretener Kampfesstille, den spielenden Fideläre nachts vor Beginn des letzten Entscheidungskampfes, das Geläute der Glocken, den Wiederhall des Berges, das Pochen an die Pforte, das Jauchzen des Festmahls, das Klagen der Frauen, das Halloh und Echo der Jagd. Wie Dante gern mit einem: ecco, so beginnt der Nibelungendichter gern mit einem: Hei, Waffna, Weh mir, Woluf und solchen Interjectionen. Die wenigen Metaphern sind wesentlich lyrischer Art.

Aus dem verschiedenen Ton der Sprechweise schließen wir auf das verschiedene Aussehen der auftretenden Charaktere und so glauben wir sie zu sehen, weil wir sie individuell sprechen hören.

(NB. charakterisiren sich gerade die unechten Stellen des offenbar überarbeiteten Nibelungenliedes dadurch, daß sie diese vom ursprünglichen Meister weise vermiedenen malerischen Schilderungen häufiger bringen, aber, charakteristisch genug, dadurch nichts weniger, als malerisch wirksam erscheinen.)

Dabei ist bei diesen verschiedenen Eposformen auch der äußere Strophen- und Versbau ein diesem Charakter entsprechender und darum verschieden.

Auch tritt wie beim Nibelungendichter die malerische Schilderung so bei Dante und Homer die musikalische und lyrische Schilderung körperlicher Erscheinung mehr in den Hintergrund.

Alles dies nennen wir mit Recht stylvoll.

Styllos ist dagegen Alles in der Kunst, das entweder noch gar keine Ahnung davon hat, daß künstlerische Darstellung eben eine andere Art von Darstellung ist, als prosaische, portraitirende oder wissenschaftliche Darstellung; — oder eine Darstellungsweise, welche allerdings das Gebiet künstlerischen Scheins betritt, aber ohne Consequenz und künstlerisches Wahrheits- oder Stylgefühl für jedes Darstellungsobject auch das bequemste, nach Belieben sich bietende Darstellungsprinzip aussuchen will.

Dies Stylrecept lautet z. B. in der Malerei allen Ernstes dahin: das Fleisch soll recht fleischisch, die Gewänder recht stoffig, die Felsen, Bäume und das Terrain recht ruppig und struppig, der Ausdruck recht seelisch, die Handlung dramatisch, die Zeichnung recht streng und modellirt, die Farbe brillant und farbig und das Ganze so styllos wie möglich sein.

Da erscheint in demselben Werke eine Figur à la Rubens, oder à la Raphael, Rembrandt, Titian u. s. w. Da wird in einer episch cyklischen Erzählung oder in einem Drama je nach Laune und dem momentanen Vorwurf jede beliebige Darstellungs- und Strophenform angewandt. Und solcher Willkürlichkeiten mehr.

Nun hat sich allerdings aus diesem vertrakten Eklectizismus mit der Zeit eine gesundere Richtung Bahn gebrochen, welche dem wirklich Charakteristischen nachstrebt*), — ein Darstellungsprinzip, das als in sich consequent und einer consequenten Ausbildung fähig, künstlerische Berechtigung hat, wenn es nicht an der Klippe scheitert, wo das künstlerisch Charakteristische aufhört und das Portrait-Charakteristische nur noch vorliegt oder gar Carikatur und momentanes Blendwerk. Doch schränkt sich in dieser Hinsicht der Styl durchaus nicht auf so enge Grenzen ein, wie man ihn in der Regel nimmt als Gegensatz zum sogenannten Naturalismus.

Auch der Naturalist kann stylvoll und styllos darstellen; denn nicht nur kann der Naturalismus im vorliegenden Fall *innere* Berechtigung haben oder auch nicht; es kann auch der im gegebenen Fall innerlich berechtigte Naturalismus doch nicht zur äußeren Berechtigung durchgedrungen sein, d. h. nur auf momentane Wirkung, momentane Täuschung berechnet sein.

Denn styllos ist überhaupt Alles in der Kunst, dem eine höhere *Einheit*, die in Form und Gedankeninhalt durchgeführt ist, und dadurch eine „innere Berechtigung" als in sich geschlossene Existenz fehlt.

Dagegen ist auch styllos jene Uebertreibung, wo der Styl, das Täuschungsprincip als *solche* sich geltend machen wollen, als solche auffallen wollen; es ist dies gerade so styllos, wie wenn das Darstellungs*material* oder der Darstellungs*zweck* als solche sich bemerklich machen wollen. Oder wenn Darstellungsformen, die in Rücksicht auf begleitende Umstände und den umgebenden Rahmen gegründete Berechtigung haben, auch ohne solche Verhältnisse angewandt werden sollen. Wir sollen und wollen ja gerade bei guter Kunst vergessen, daß und wie wir getäuscht werden. Wir sollen vergessen, daß es Marmor, Farbe, Worte, Steine sind, die unsern Sinnen sich statt wirklicher Erscheinung darstellen.**)

---

*) In meiner Ausdrucksweise heißt dies ein Wetteifer mit dem dramatischen Element. Siehe den späteren Verlauf.

**) Es könnte gegen diese Forderung zu verstoßen scheinen, wenn z. B. *Schiller* im Schluß des Prologs zu *Wallenstein* oder *Dante* in einer

Ich sage, es ist styllos, wenn der Zweck und das Material als solche dominiren wollen; wenn wir z. B. durch vergoldete Teller daran erinnert werden sollen, daß wir in einer Kirche sind; es ist dies gerade, als wenn wir in einem Badezimmer durch Kunstdarstellungen daran erinnert werden sollen, daß man sich hier wäscht, kämmt, frisirt und sonstige Kunststücke menschlicher Bedürftigkeit verrichtet. Wie es hier nur das Erquickende, Reizende des Bades sein darf, an welches wir durch die Kunst gemahnt werden sollen, so darf es auch nur das Erhebende, Erquickende der Andacht sein, das uns in einem Kunstwerk an den kirchlichen Ort gemahnt, soll es stylvoll sein.

Der weitere Verfolg dieser speziellen Frage gehört unter die Frage nach dem jedesmaligen Zweck eines Kunstwerks, dem Material, wie endlich unter die ästhetischen Ausnahmen.

Alles das eben Berührte verstößt gegen den oben gegebenen Begriff des Styls: es ermangelt der inneren Berechtigung und der künstlerischen Consequenz.

Indeß wolle man mich doch nicht dahin mißverstehen, als wünsche ich durch derartige Andeutungen das Stylgefühl, das Stylprinzip auf ein einfaches, trockenes Schema zurückzuführen. Ich will nur gegen jene Verschwommenheit des Begriffs auftreten, der vermeint, es gebe hierfür keine Gesetze. Da die Kunst auf Täuschung basirt und deshalb die geometrische Richtigkeit sich nicht allemal deckt mit der künstlerischen Richtigkeit, wenn der Meister je nach Zweck und Umständen sich sogar absichtliche Verstöße gegen das Knochengerüst, Perspective u. s. w. erlauben darf, mitunter auch unabsichtlich begeht, so ist dies doch durchaus nicht gleichbedeutend mit jenem Dilettantismus, der sich geberdet, als gäbe es hierfür keine sehr bestimmten Anhaltspunkte, als bewegten sich künstlerische Gestalten ohne Knochen und Sehnen.

Indeß auch so wolle man mich nicht mißverstehen, als sei mit

---

gleich zu berührenden Stelle ausdrücklich auf den Reim und damit auf das stylistische Täuschungsprinzip hinweisen. Aber näher besehen, sind diese Stellen selbst ja nur ein durchaus berechtigter Kunstgriff, den Hörer in die richtige Stimmung zu versetzen, sich täuschen zu lassen. In solcher Weise darf auch die Technik in einem Werke der bildenden Kunst auffallen, ja soll es nach Umständen, dort nämlich, wo sie nicht als Technik auffallen will, sondern nur zu stärkerem Vermitteln eines bestimmten Eindrucks dienen soll. Goethe gebrauchte tadellos reine, minder reine oder absichtlich falsche Reime, je nach dem Eindruck, den er hervorbringen will. Dies ist ächt stylvoll.

dieser vorerwähnten Definition und Ausführung schon Alles gegeben. Nein, zunächst nur die allgemeinste Grundlage.

Da drängt sich nun naheliegend die Entgegnung auf: Also soll und muß etwa in der homerischen Eposform aller musikalische Anklang, in der musikalischen Eposform z. B. den Nibelungen aber alle malerische Schilderung vermieden werden? Nein, nicht absolut vermieden, sondern nur möglichst vermieden, vor Allem aber geistreich unter- und eingeordnet werden dem großen Grundprinzip, welches ein einfaches und consequentes sein soll. Es dürfen nicht zwei Täuschungs- oder Stylprincipien zu gleicher Zeit und in gleicher Stärke dominiren.[1]

Und hier berühren wir eben die feinere, höhere, zugleich aber auch uns näher liegende Bedeutung der Stylfrage: das Bestreben einem Kunstwerk die möglichste Schönheit, Fülle, Reichthum an Vorzügen, überhaupt möglichste Vollendung zu geben, die gesteigerten, höheren Anforderungen an täuschende Wirkung und geistige Bedeutung zugleich, welche jede frühere Kunstblüthe der folgenden überliefert, führt hier leicht zu Irrwegen und Unklarheiten.

Denn einerseits würde es pedantisch und nüchtern erscheinen, der reichen und vielfachen Vollendung eines Kunstwerks, dem Reichthum an Mitteln willkürliche und einseitige Grenzen setzen zu wollen — ich werde gleich noch die nahe liegende Frage um die Vereinigung und vereinte Wirkung verschiedener Künste zu einem Gesammteindruck berühren —; aber eine Grenze gibt es hier doch, wo der Reichthum sich selbst zerstört durch Ueberladung und die wirkliche Fülle von der scheinbaren erdrückt wird; andererseits würde eine solche einseitige Beschränkung geradezu unwahr, unstatthaft sein und dem Geist der künstlerischen Vollendung widersprechen.

Ja, man könnte unter solchem Gesichtspunkt meine ganze Theorie damit widerlegt zu haben vermeinen, daß man betonte, wie ja zu der Vollendung, welche die gereiftere Aesthetik von einem Kunstwerk verlangt, mehr oder weniger gewissermaßen der Geist aller Künste Antheil nehmend gewirkt haben müsse.

Man verlangt in diesem Sinne vom vollendeten Kunstwerk: geschlossenen Bau und Gliederung, Einheit der Idee — Geist der Architektur —, plastische Fülle — Geist der Plastik, — Contrast der Gestalt und der Empfindung — Geist der Malerei und Musik —, Handlung oder doch Leben — Dramatik —, es soll uns Etwas versinnbildlichen, an unsre Phantasie sich wenden — Geist der Dichtung —

und schließlich soll es doch wieder das Product freier Schaffenslust, ein heiteres Spiel — Geist der Tanzkunst — sein.

Aber wenn dies und so gewiß dies wahr ist, so gibt sich dies gerade zu Gunsten meiner Theorie. Denn offenbar kann es dann ja doch nur die Art und Weise — Methode, Styl, Stimmung, Gefühl oder welche Synonyma man immer hierfür gebrauchen wolle — in welcher jener Geist aller Künste sich vereinigt, sein, was nicht nur ein Kunstwerk von dem einer ganz anderen Kunst, sondern auch von einem Kunstwerk derselben Kunst den stylistisch unterscheidenden Charakter gibt. Keine einzige Kunst kennt aber nur eine Stylart, keine einzige Stylart nur eine Form der Erscheinung.

Und eben für diese verschiedene Art der Vereinigung und vereinter Wirkung weiß ich kein zutreffenderes Bild, als das einer geistigen Erzeugung nach den Gesetzen natürlicher Erzeugung.

Wie auch zur natürlichen Erzeugung eines lebendigen Wesens allemal nur ein Paar thätig sein kann, wie dies nur sein Bestes hierzu geben kann und soll, Großeltern aber und Urgroßeltern mittelbar einwirken können: also auch bei den Künsten. Der Geist aller Künste möge bei einem vollendeten Kunstwerk gleichsam als segensprechende Feen thätig gewesen sein, aber, um im Bilde zu bleiben, nur durch das Medium naturgemäßer Erzeugung, nicht durch direkten, störenden, nachträglichen Eingriff in das bereits Erzeugte.

Auch die eklectische, akademische, manirirte Kunst sucht nach diesem Schein allseitiger Vollendung; aber auf verkehrtem Wege: durch nachträgliche Zuthat. Darum trifft sie aber auch nie jenes richtig abgewogene Verhältniß, welches, wie ich betonte, allemal nur zwei Kunstvorzüge dominiren läßt, ja nicht einmal den Schein davon, nicht jene wohlthuende Einordnung der mitwirkenden Vorzüge in den Guß des Ganzen. Dadurch erhält ja classische Kunst so leicht einen Anflug von unreifer Kunst, theilt mit dieser gern den Charakter, daß, wenn auch das Kunstwerk nicht immer allen Bedingungen gerecht wird, die wir theoretisch an vollendete Kunst stellen, so desto mehr jener Hauptbedingung, die ich unter dem Bilde eines Wetteifers unter je zwei Künsten begriff.

Ja es ließe sich im Sinne dieser Theorie der naturgemäße Gang bestimmen, den die Künste in ihrem Wetteifer miteinander durchzumachen pflegen, indem die eine Kunstperiode der andern das von ihr gelöste Problem überliefert und

dadurch zu kühnerem Problem anregt — ein Gang der Kunstgeschichte, den ja die Schule künstlich nachzuahmen sucht.

In ein Schema gebracht würde diese historische Entwicklung der Stylbildung so etwa lauten: die Künste, sobald sie zu richtigerem Verständniß ihres Wesens gelangen, versuchen sich zuerst — und darin sind eben die alten Griechen Muster — am naturgemäßesten im Wetteifer mit einer mäßig fern liegenden Kunst. (Gerade so wie man in künstlicher Zucht durch Kreuzung mäßig fern liegender Raçen ein besonders kräftiges Geschlecht zu erzielen sucht.) Der Wetteifer mit einer total entgegengesetzten Kunst würde ein zu gewagter Sprung sein, der mit einer nächstliegenden zu wenig dem Dilettantismus und der primitiven Kunst entreißen. Später erst wagt man die kühneren bis kühnsten Versuche und, wie in Ermattung von diesem allzu hohen Flug, tritt der Wetteifer mit nächstverwandten Künsten ein.*)

Die Geschichte des Epos, der Architektur u. s. w. bestätigt diesen Gang der Entwicklung; jedoch nur im allgemeinen und großen Gang der Geschichte. Im Besonderen aber bindet sich die Kunstentwicklung keineswegs an dieses Gesetz, sondern erzeugt mit kühnerem oder minder kühnerem Hineingreifen in diesen allgemeinen Verlauf, mit Vor- und Rückgriffen die reichste Mannichfalt aller denkbaren Mischungen — eine Rechtfertigung des von mir in diesem Sinne gebrauchten Vergleichs zur Charakterisirung der verschiedenen Stylarten und des Stylbegriffs überhaupt.

Nicht nur die naive, unentwickelte Kunst überspringt gern eine oder die andere Stufe — beispielsweise Malereien, welche schon hohen Ansprüchen an dramatischen, dichterischen, lyrischen Gehalt genügen, ohne schon der Plastik zu genügen — nein, auch vollendetere Kunstblüthen greifen mitunter bedeutend und mit bedeutendem Erfolg vor (oder auch zurück).

So bezeichnet, um ein Beispiel zu wählen, der Wettstreit der epischen Erzählung mit der Musik nach obigem Schema durchschnittlich eine der letzten Blüthen des Epos, eine Ueberreife, der meist schon der eigentlich epische Pulsschlag — die Handlung — etwas mangelt und die fast zurückfällt in das primitivste epische Element. (Vgl. Tasso, Milton, Klopstock, Byron (Child Harold), dagegen Hiob.)

---

*) Will man den Uebergang vom Kunsthandwerk zur Kunst in seiner primitivsten Gestalt mit zur Kunst rechnen, so bestimmt er sich allemal als Wetteifer mit einer nächstverwandten Kunst, so daß also die überreife Kunst mit der primitiven verwandt scheint.

Es kann aber, wie dies unser Nibelungenlied so herrlich zeigt, dieser Versuch fallen in eine viel jugendkräftigere Zeit, wo der epische Stoff nur zu viel Handlung aber zu wenig Reflexion, zu einsylbige Helden bietet, wo dann der Dichter in bewußter Rettung gegen dies rohkräftige Element sich flüchtet nach der tieferen, lyrischen Seite seines Stoffes, wo er die Helden, aus denen schwerlich auch Redner zu machen waren, doch von Seite ihres tiefen Gemüths und, worauf es dem Epos vor Allem dann ankommen mußte, von Seiten wechselvollster Gemüthsstimmung — in freuden hochgeciten — in weinen unt klagen — vorzuführen Gelegenheit fand.

Dadurch erreicht dies Product eine ähnliche Kraft, wie bei Homer, weil im Grunde doch weniger der Wetteifer zwischen Epos und Musik, als an Stelle des kräftigen Gegensatzes von Handeln und Reden — Ilias — der im Grunde noch stärkere Gegensatz von Handeln und Empfinden trat.

Ich führe dies eine Beispiel an; analoge Beispiele ließen sich aus der Geschichte aller Künste anführen.

So rechtfertigt auch die Stylfrage, insofern sie zugleich eine kunstgeschichtliche, eine historische Frage ist, den gebrauchten Vergleich.

Ebenso wird er sich bewähren schließlich bei der Frage um die Vereinigung und vereinte Wirkung verschiedener Künste, wie auch der reichen und vielseitigen Vollendung eines Kunstwerks in sich.

Wenn hier der wirklichen Fülle, der, wie erwähnt, keine absolute Schranke zu setzen ist — von der scheinbaren Fülle geschadet wird, so liegt allemal der Uebelstand darin, daß kein wirklich dominirendes Prinzip vorhanden ist, dem alles Uebrige, in wie reicher Fülle es auch an Schönheit beitragen soll, doch im Grunde untergeordnet erscheint. Es ist dann wie in einer Familie, einem Staat, wo jeder gleiche Rechte haben will ohne Unter- und Ueberordnung.

Ohne Sinn aber und künstlerisches Verständniß ist da die sich vielfach geltend machende Ansicht, als lasse sich darüber ein für alle Fälle geltendes Rezept aufstellen; z. B. der Architektur als der „Grundlage“ aller bildenden Künste habe sich Plastik und Malerei bei vereinter Wirkung allemal unterzuordnen. Dies ist falsch und durch kein haltbares Gesetz gerechtfertigt. Der künstlerische Schein verlangt nur, daß ein Prinzip dominire. Dies kann aber ebenso wohl die Plastik oder Malerei, als die Architektur sein.

Um bei diesem vielbesprochenen Thema etwas eingehender zu ver-

weilen: die griechische Baukunst und die spezifisch christliche — speziell die Gothik, um den deutlichsten Gegensatz zu wählen, sind da durchaus nicht in gleicher Lage.

Bei den antiken Tempeln war unbedingt die Plastik die Hauptsache: der Tempel war ein Gehäuse für das plastische Bild des darin aufgestellten Gottes. Ohne dies Bildniß hatte der Tempel keinen Sinn. Die Plastik war die Seele des Ganzen.

Doch auch hier bestätigt der künstlerische Takt der Griechen obiges Gesetz. Im Innern des Tempels dominirte durchaus die Plastik; hier erschien sogar mitunter die Architektur zu winzig für das mächtige Götterbild. Dagegen ordnete sich nach Außen die Plastik der Architektur etwas unter und fügte sich willig auch in den ungünstigsten Raum.

Anders die Gothik. Hier nimmt die Architektur eine selbständige Kunstsprache in Anspruch, gipfelt in sich selbst als seelischem Ausdruck des künstlerischen Gedankens — ordnet sich höchstens im Innern unter den noch seelischeren Ausdruck des Gesanges der ganzen lebendigen Gemeinde. Die Gothik ist gewissermaßen eine Symphonie in Stein. Wenn hier Plastik und Malerei verwendet wird, so reihen dieselben sich einfach ein in diesen großen Gedanken, sind, um im Bilde einer Symphonie zu bleiben, ähnlich wie etwa Beethoven in der 9. Symphonie schließlich der Menschenstimme nicht entbehren kann, nur zu vollendeterem, deutlicherem Ausdruck angebracht; — aber freilich auch in ähnlich gewagtem salto mortale.

Hier treten also durchaus verschiedene Bedingungen der Unter- und Ueberordnung ein.

Es kann aber ebensowohl die Malerei als die eigentliche Seele des künstlerischen Gedankens dominiren und Architektur resp. Plastik diesem Gedanken sich unterordnend gewissermaßen nur die umrahmende Behausung abgeben, wobei denn ähnlich wie bei den Griechen nach Außen wieder Architektur oder Plastik mehr dominiren könnte. Denn ästhetische Forderung ist nur, daß ein Styl- oder Täuschungsprinzip dominire.

In solcher Weise sehen wir z. B. die Renaissance-Architektur durchaus passend verwandt von den Großmeistern der Malerei.

Es wird aber aus dem Gesagten klar werden, daß in demselben Maße, als das Bestreben vorliegt, die künstlerischen Schönheiten verschiedener Art, ja verschiedener Künste zu einem reich in sich geschmückten Kunstwerk zu vereinigen, in demselben Maße auch erhöhtere

Anforderungen an das dominirende Prinzip gemacht werden müssen. Und hier liegt deshalb eine gefährliche Klippe, weil künstlerische Darstellungsmittel ihre Grenzen haben und dies zu unnatürlicher Steigerung der Mittel, zu überreiztem und gezwungenem Wetteifer der Künste leicht führt.

Doch ich wiederhole das schon oben Gesagte: ich will mit derartigen Andeutungen nicht etwa eine Elle und ein Rezept liefern, wonach die größere oder geringere Stylreinheit eines Kunstwerks pedantisch sich abmessen lasse. Es leuchtet nach dem Gesagten doch wohl ein, daß das eigentliche Stylgefühl angeboren sein muß; es kann sich höchstens klarer über sich selbst und die Art werden, wie es sich nach Außen zu gestalten habe, oder, durch falsche Winke, bestechende Einreden irregeleitet, an richtigeren Winken sich wieder zurecht finden. Der wirklich schaffende Künstler muß ja — ganz im Sinne gegenwärtiger Theorie — den Geist mindestens zweier Künste — im primitiven Sinn dieses Worts — in sich tragen. Die Kunst, in der er speziell thätig ist, ist ihm empfangendes, den Leib hergebendes Prinzip; in ihm sitzt aber zugleich der männliche, zeugende Geist einer anderen Kunst, ja mehr oder weniger aller Künste oder der Kunstgeist überhaupt. Der Künstler, der diese Doppelnatur nicht hat, ist einfach auf die technische Vollendung allein angewiesen und vermag eben so wenig Etwas zu erzeugen, wie ein Weib aus sich allein dies vermag.

(Umgekehrt gibt es natürlich auch Begabungen, welchen dies empfangende Prinzip mehr oder weniger fehlt und die dann ebenfalls nichts produziren können. Und wie Einzelne, so ganze Völker*).)

So hat der wirklich schöpferische Künstler die Grundbedingung des Stylgefühls schon zu seiner Voraussetzung; ihm kann man deshalb und darf man immerhin Winke geben, worauf das Stylgefühl beruhe und wie und worin er es suchen und bilden soll an wirklichen Kunstwerken. Nicht aber als trocknes Schema soll man es ihm aufdringen.

Ich möchte mich dieserhalb zweier Vergleiche bedienen.

Der künstlerische Schein, sagte ich, darf nicht aus der Rolle fallen. Nun darf doch auch der dramatische Dichter unbeschadet des aus der Rollefallens seinen erhabensten Gestalten selbst allerlei

---

*) Diese Frage wird in dem Abschnitt: „Etwas über das Material“ noch einmal aufgenommen werden.

Menschlichkeiten beilegen, — Goethe und Shakespeare lieben dies bekanntlich — die jene bei aller Größe noch naiv menschlich erscheinen lassen. Ja für eine gewisse Stufe der Bildung und Erfahrung werden allzu ideale Gestalten, allzu consequente Charaktere kaum noch den nöthigen Glauben finden. Nur das Uebermaß solcher Inconsequenzen und Menschlichkeiten würde schließlich gar keinen Charakter mehr erscheinen lassen.

Aehnlich verhält es sich denn auch mit der Stylconsequenz in einer Zeit, die größere Anforderungen an sogenannte Naturwahrheit macht. Es hat dies seine entschiedene Berechtigung; aber das Uebermaß würde doch schließlich allen entschiedenen Charakter verschwinden lassen.

Oder einen andern Vergleich: Wenn Knabe und Mädchen, die, als Kinder befreundet, sich harmlos und ohne Rangtitulaturen duzten, dies in späteren Jahren lassen wollen oder sollen, und nun auf einmal mit dem gezwungeneren Sie oder sonstigen Titeln zu beginnen suchen, da werden dieselben fürs erste meist, wie in stillschweigendem Einverständniß sich nur solcher Wendungen bedienen, wo sowohl das Eine wie das Andere vermieden wird, und höchstens in der Lebhaftigkeit, aus Vergessen oder mit verlegenem nachträglichem Bemerken wird ihnen ein Du oder ein mißglücktes Sie entfallen.

Derartige Inconsequenzen, welche von dem Uneingeweihten überhört, von dem Eingeweihten aber als naiv liebenswürdig entschuldigt werden, geben ja oft einer derartigen Unterhaltung einen eigenen Reiz.

Aehnliche liebenswürdige, naive oder selbst geniale Inconsequenzen, die nur der nachträglichen Kritik auffallen, kommen in den besten Kunstwerken vor, ohne deshalb styllos zu wirken. Denn sie erscheinen zu vereinzelt, um die Täuschung aufzuheben. Sie fallen jedoch meist kaum merkbar auf, sind dadurch aber zugleich oft ungemein wirksam. Nicht nur geben sie dem Kunstzweck, wie dem Dargestellten den Eindruck des Naiven, Natürlichen, Unbewußten, sondern sie wirken dadurch meist auch wohlthuender als Kunstwerke, bei denen allerdings die Styletikette consequenter durchgeführt ist — wie z. B. meist in den spanischen Dramen — die aber auch leicht den Eindruck des Bewußten, Absichtlichen, und dadurch der künstlerischen „Mache“ oder „Manier“, nicht eines wahrhaft künstlerischen Scheins verursachen. (Nur bei einem Volk, bei dem selbst die Etikette mit all ihren Ungereimtheiten gewissermaßen naiv ist, wird dergleichen noch natürlich und ungesucht erscheinen.)

Fast mehr jedoch als auf solche Inconsequenzen aufmerksam zu machen, wäre zu warnen, nicht scheinbare Inconsequenzen sogleich als wirkliche zu nehmen. So könnte, um ein Beispiel zu wählen, nach der oben ausgesprochenen Theorie als eine derartige Stylwidrigkeit in Goethe's: „Hermann und Dorothea" die Schilderung der Dorothea erscheinen. Denn damit, daß diese Schilderung körperlicher Erscheinung gesprächsweise und damit „fortschreitend" gegeben wird, würde ja zunächst der Stylanforderung keineswegs genügt — (wie mancher Leser des Laokoon sich einreden möchte). Denn, wäre es wahr, was schon Mancher gemeint hat, daß in dieser Idylle die Homerische Darstellung — das fortlaufende Geschehen — angewandt sei, so dürfte diese Schilderung allerdings als eine reizvolle Inconsequenz erscheinen. Aber Goethe nimmt in diesem Gedicht von der Homerischen Weise im Grunde nur das, was er gebrauchen kann; das eigentliche Darstellungsprinzip möchte ich mehr ein plastisches nennen. Nur daß, dem fortschreitenden Charakter der Dichtung überhaupt entsprechend, die plastische Fülle durch ein allmähliches Loslösen und zur vollen Reife Herausblühen der Gestalten aus einem dunkel und wildbewegten Hintergrunde wiedergegeben ward in diesem unvergleichlichen Werk.

Eher wäre es schon als Inconsequenz zu betrachten, wenn Dante in der untersten Hölle auf einmal beginnt:

Se io avessi le rime ed aspre e chiocce u. s. w.
(O hätt' ich Reime so hart und rauh u. s. w.)

und nun durch auffallend rauhe Reimworte in diesem Sinne fortfahrend einen musikalischen Anklang versucht. Indeß auch dies ist im Grunde doch wieder eine malerische Schilderung*), wie umgekehrt etwa in Bürger's „Leonore" die wenigen malerischen Schilderungen sich gewissermaßen verwandeln in musikalische Schilderungen. Man gebe sich nur einmal bestimmte Rechenschaft, ob die betreffenden Stellen sich mehr an unsre hörende oder sehende Phantasie wenden.

Eine auffälligere Inconsequenz ist die Schilderung des Hagen, der Brunhildeburg u. s. w. im Nibelungenlied, und ich möchte auch die umständliche Schilderung des Thersites bei Homer hierzu rechnen, ohne hierfür die an sich richtigen, weitläufigen Betrachtungen über die Darstellung des Häßlichen, welche Lessing daran anknüpft, als nothwendiges Motiv zu erachten (trotz der auffälligen Uebereinstimmung eben bei Darstellung des Hagen). Es scheinen mir

---

*) Es gibt der Darstellung „Farbe", wie der technische Ausdruck lautet.

dies derartige Inconesquenzen, die deshalb besonders wirken, weil der Dichter hier stillschweigend eingesteht, daß ihm alle andern Mittel der Darstellung hierfür abgehen, er gleichwohl dem Reiz doch nicht widerstehen kann, die originelle Gestalt, mag sie nun schrecklich, lächerlich, phantastisch oder sonst eigenartig sein, möglichst deutlich der Phantasie der Hörer einzuprägen. So wird sie leicht typisch, populär, leicht faßlich und behaltbar.

Nicht dergleichen vereinzelte, wirksame Inconsequenzen, sondern nur ein gefühl- und charakterloses Durcheinanderwerfen aller möglichen Darstellungsprinzipien wirkt styllos; während umgekehrt die allzu ängstliche Consequenz leicht das Gegentheil gerade bewirkt: die Täuschung fällt mit dem Täuschungsprinzip zu auffällig in die Sinne und hebt sich dadurch erst recht auf. Tritt aber — natürlich mit Maß — hie und da eine wirksame Inconsequenz zu Tage, so wissen wir uns keine bestimmte Rechenschaft zu geben, daß und wie wir getäuscht werden und gerade dies gefällt.

Namentlich vertragen die fortschreitenden Künste dergleichen eher als die feststehenden: die fortlaufende Aufmerksamkeit verlangt mitunter einmal Unterbrechung des sonst leicht einförmig und ermüdend wirkenden Täuschungsprinzips. Der Styl darf eben nie selbst Zweck werden, sondern blos als Mittel dienen, ein reines, geläutertes, nachhaltiges Wohlgefallen im Kunstgenießenden zu erzeugen, nicht als kindisches Wohlgefallen an schönen Strichen, Farben, Reimen u. s. w. erscheinen.*)

Für dieses richtige Maß, gleich entfernt von Willkür und Pedanterie, soll der Künstler den Sinn immer mehr zu bilden suchen. Es wird aber klar, daß bei diesem Bestreben ihm dreierlei an sich bedeutende Muster irreleitend entgegentreten können.

Vor Allem die Producte einer in der Kunst nothwendig ge-

*) Der Begriff: Styl ist dadurch überhaupt etwas in Verruf gekommen, daß man denselben rein äußerlich, formell nimmt und sich gewöhnt hat, demselben den falschen Nebenbegriff des Stylisirten unterzuschieben; wenn man z. B. Murillo als styllos bezeichnet, oder mindestens stylloser als etwa Corregio. Es ist aber mit: Styl und stylisirt wie mit dem Gegensatz: Genie und genial. Wie einer Genie sein kann ohne genial zu sein und umgekehrt, so auch Styl zeigen ohne stylisirt zu sein. Beides kann auch zusammentreffen, ja in ungleicher Qualität. Cornelius und Michel-Angelo z. B. zeigen durchgängig Styl im besten Sinne des Worts, aber erscheinen auch häufig stylisirt im tadelnswerthen Sinne.

wesenen Uebergangsperiode, die an sich vielleicht außerordentlich und für ihre Zeit Epoche machend, doch zur eigentlichen stylistischen Beherrschung noch nicht durchgedrungen sind. Werke sodann, die in mehr als einer Hinsicht Ausnahme sind und den vollendeten Meister voraussetzen. Schließlich noch solche Werke, welche in durchaus motivirter Rücksicht auf ungünstige Verhältnisse Stylformen angenommen haben, die nur unter gegebenen Umständen Berechtigung haben und die nun möglicherweise aus diesen herausgegriffen, als selbständig berechtigte angesehen werden. Rubens z. B. in Bildern, die offenbar Rücksicht nehmen auf die schwerfälligen ausschweifenden Massen der gleichzeitigen Architekturformen.

Es würde überflüssig erscheinen, noch darauf aufmerksam machen zu wollen, daß all' dergleichen richtig verstanden sein will, soll es stylbildend wirken, wenn nicht große Meister sowohl, als auch ganze Zeitströmungen dergleichen abwehrend oder angreifend als schlechthin verwerflich oder zu directer Nachahmung geeignet hingestellt hätten.

Ich habe aber absichtlich die Beispiele für die Stylfrage vorzugsweise den verschiedenen Formen des Epos entnommen, weil einestheils die Dichtkunst die allgemeinst verständliche Kunst ist, auch am deutlichsten durch die Sprachbedingungen den Zusammenhang mit dem Denken und Fühlen einer ganzen, großen Umgebung zeigt, anderntheils weil hier am leichtesten allgemein verständliche und einleuchtende Ausdrücke für den zu bezeichnenden Charakter sich gewinnen ließen.

Wollte ich es an Werken der bildenden Kunst oder gar der Musik klar machen, so brauchte ich Abbildungen und Noten, die weniger leicht zugänglich und allgemein verständlich sind und müßte überdies mir erst eine viel weniger unzweideutige Terminologie schaffen, um Ausdrücke für das jedesmal Gemeinte zu gewinnen.

Es schien mir aber schon ziemlich viel gewonnen, wenn ich die Sache auch nur an Beispielen aus einer einzigen Kunst in allgemein verständlichen Begriffen veranschaulichen und nachweisen könnte, meine Theorie gegen den Einwand zu schützen, als sähe ich mit subjectivem Gefühl etwas ganz Besonderes in Kunstwerke hinein, das sich aber keineswegs als auch für Andere geltend nachweisen lasse.

Die gefundenen Ergebnisse auf andere Künste anzuwenden, muß ich dem selbstdenkenden Leser überlassen; doch möchte ich dabei vor Allem dabei aufmerksam machen, meine Aufstellungen nicht dadurch

ganz mißverstehen zu wollen, daß man sie allzu äußerlich und obenhin nimmt, rein äußerliche Analogien statt innerlicher zieht. Es könnte z. B. gar leicht einer meinen, wenn ich von Wetteifer der Malerei mit der Architektur spräche, dächte ich an Architekturmalerei, während ich dabei an Gemälde und Darstellungen denke, in denen der einheitliche, vielumfassende, möglichst allseitige Abschluß eines großen mehr oder minder symbolischen „monumentalen“ Gedankens über die Darstellung einer bestimmten Handlung, Stimmung u. dgl. dominirt. Raphael's Saal del segnatura gibt ein Beispiel, wie in der Malerei ein solches Problem gelöst werden kann, gerade mit Geltendmachung der speziellen Vorzüge der Malerei.

Am meisten Ungenauigkeit herrscht im allgemeinen Sprachgebrauch bei dem, was man unter Wetteifer der anderen Künste mit der Dichtkunst versteht; auch habe ich selbst anfangs diesem ungenauen Sprachgebrauch mich anschließen müssen; ich rechnete z. B. die Darstellung eines Gesprächs durch die Malerei hierzu, während es doch in den vorgeführten Beispielen nur die Darstellung der Geberde des Sprechens und damit ein Wetteifer mit dem (stummen) Drama zumeist war, was dort gegeben wurde. Ebensowenig wird man Kunstwerke, bei denen die Erfindung vorherrscht, ohne Weiteres hierher rechnen können, obschon dies sehr gebräuchlich ist. Nur Darstellungen, bei denen der Inhalt einer Rede, ein mythisch eingekleideter Gedanke wiedergegeben ist, und selbst dieses nicht einmal in allen Fällen, kann hierher gerechnet werden. Es ist das vielbesprochene, vielbestrittene Gebiet der symbolischen und allegorischen Darstellung, welches hier allein gemeint sein kann.

Bin ich aber nur einigermaßen richtig verstanden worden in meinen bisherigen Aufstellungen, so wird es klar, wie dieses vielbestrittene Gebiet nicht nur auf eben so zulässige als unzulässige Weise, sondern auch in gar mancherlei Art betreten werden kann, die — um speciell von Malerei zu sprechen — nicht allemal als ein Wetteifer mit der Dichtkunst anzusehen ist, sondern nach Umständen auch als Wetteifer mit der Musik, Architektur, ja selbst Tanzkunst angesehen werden muß. Denn der Geist dieser Künste ist auch, nur in einer ganz andern Weise, symbolisch.

Doch begnüge ich mich mit diesen Andeutungen. So verlockend es auch für mich wäre, die allseitige Durchführung und Durchführbarkeit meiner Theorie auf alle Verhältnisse die ganze Reihe der Künste hindurch in jedem nur denkbaren Wetteifer nachzuweisen, so würde

dies doch den Zweck und Raum dieses Werkchens überschreiten. Das Verständniß hierfür würde einen Leserkreis voraussetzen, der ein eingehenderes Verständniß oder doch Interesse für alle Künste mitbringt, und dies wird voraussichtlich bei den Wenigsten der Fall sein.

Wer aber die von mir wiederholt betonten allgemeinen Grundsätze fest im Auge behält, wird, sofern er im Einzelfall spezielleres Interesse oder Verständniß für diese oder jene Kunst mitbringt, nicht wohl irre gehen können, wie die Durchführbarkeit meiner Theorie für jeden Einzelfall von mir gedacht sein dürfte.

Namentlich aber scheue ich mich nicht, auszusprechen, daß der Eindruck größerer oder geringerer Stylreinheit, der Eindruck des mehr oder minder Classischen, den wir nicht nur bei verschiedenen sonst tüchtigen Meistern, sondern auch bei demselben Meister verschieden empfinden, wesentlich auf bewußterer oder unbewußterer Befolgung der von mir aufgestellten Theorie beruht, daß hier der Schlüssel zu suchen ist, warum uns bei anfänglicher oder wiederholter Aufnahme eines Kunstwerks das eine stylistisch reiner und gelungener erscheint als das andere.

Allerdings ist, so viel mir wenigstens bekannt ist, diese Theorie eine neue und wenigstens noch von Keinem consequent durchzuführen versucht. Als solche will ich ihr natürlich mit nichten verwehren, daß dieselbe von maßgebender Seite sorgfältig und vorurtheilsfrei kritisirt und untersucht werde. Würde dieselbe aber als richtig und durchführbar befunden, so würde dieselbe meines Erachtens nicht nur ausreichen, Platz zu gewinnen, alle die verschiedenen historisch nachweisbaren Stylformen und Unterabtheilungen der einzelnen Künste sehr einfach unterzubringen — einfacher namentlich und minder eingeschränkt, als die oft ziemlich einseitigen Definitionen mancher Aesthetiker — sondern sie würde auch Platz lassen für neue, bisher entweder noch gar nicht oder mindestens noch nicht mustergültig gelöste Zukunftsstylformen, welche noch im Bereich fernerer Möglichkeiten liegen dürften.

Was letzteren Punkt anlangt, so glaube ich nämlich gar zu häufig die Entdeckung gemacht zu haben, daß andere Aesthetiker gern aus dem Umstande, daß dies oder jenes Problem dem oder jenem sonst bedeutenden Künstler mißlungen sei, allzu voreilig den Schluß ziehen, dies Problem widerstrebe sichtbar dem Geiste dieser oder jener Kunst. Nachweisbar sind aber alle Kunstprobleme, die wir heutzutage oft als geradezu selbstverständlich und simpel einfach hinnehmen, das Resultat vieler und langwieriger Versuche und Fehlgriffe gewesen, bis

endlich das schöpferische Genie auftrat, das den richtigsten und einfachsten Weg hierfür entdeckte.

Es ist aber viel bequemer, solchen Fehlversuchen meisternd gegenüber zu treten, das Problem einfach als unlösbar zu bezeichnen, als mit schöpferischem Geist einen richtigeren und besseren Weg zu bahnen.

Selbst Lessing's „Laokoon" würde meines Erachtens etwas anders gelautet haben, wenn er z. B. statt vor Goethe nach Goethe geschrieben worden wäre. Es ist unrecht, den in jedem schöpferischen Kunstgenie liegenden Trieb, die bisherigen Stylformen zu erweitern und zu bereichern, deshalb, weil dieser Versuch vielleicht nicht allemal gleich gelingen will, gleich als ein Sprengen und Verletzen objectiver Kunstschranken zu bezeichnen.

IX. Widerlegung allgemeiner Einwürfe gegen meinen Hauptsatz.

„Das Allgemeine scheint uns in allen Anmerkungen anstößig zu sein. Kaum hören wir eine Verneinung oder Bejahung dieser Art, sogleich zieht unsre Einbildungskraft dagegen zu Felde und selten oder nie wird es ihr mißlingen, einzelne Fälle und Dinge dagegen aufzutreiben.... Der Verständigere untersucht diese Ausnahmen und wenn er findet, daß sie aus der Collision mit einem andern allgemeinen Satze entspringen, so erkennt er sie für Bestätigungen beider."
(Lessing, 7. Brief antiquarischen Inhalts.)

Indeß ich schmeichle mir nicht, mit dem bisher Vorgetragenen schon alle Bedenken beschwichtigt zu haben, welche gegen meinen Hauptsatz und dessen Ausführung sich darstellen möchten. Man ist dafür allzu sehr gewohnt, die gegentheilige Meinung als unbestreitbare Wahrheit vorgetragen zu hören.

Wie es schon im Paradiese hieß: „Von allen Bäumen, nur nicht von diesem dürft ihr essen", so zieht man auch in der Aesthetik engere oder weitere Schranken des Darstellbaren. Wer aber als Künstler schöpferische Begabung in sich trägt, der hat schon, ehe er eine Ahnung von einem Verbote hatte, von dem Baume einer Erkenntniß gebrochen, dafür Andern nicht in gleichem Grade die Gabe verliehen ist. Ohne die Errungenschaften dieser schöpferischen Begabung, welche jetzt ja bis auf einen gewissen Grad sogar gelernt und gelehrt werden können, erschiene die gesammte Kunst als ein widersinniges Problem.

Und weil nun die eigentliche Kunstbegabung sich dieses angeborne Vermögen, Etwas zu leisten, das vorher noch nicht geleistet worden ist, nicht nehmen lassen will noch kann, daher der ewige Streit und Conflikt der mehr oder minder genialen Künstler mit Allem, was Aesthetik heißt. Denn die Kunst bleibt Problem von Anfang bis zu Ende.

Um jedoch den Einwendungen zu begegnen, welche mir sowohl von Seiten der Theoretiker, wie der Praktiker gegen meinen Hauptsatz gemacht werden könnten, will ich in diesem Abschnitt eine Reihe von Einwürfen besprechen, welche sich bei dem bisher Vorgetragenen unwillkürlich dem Leser aufdringen möchten.

Man könnte mir einwenden, der anscheinende Beweis für die Richtigkeit meiner Aufstellungen sei erschlichen, meine Argumentation durchaus sophistisch; durch den Nachweis, daß in gewissen extremen Ausnahmefällen dieses oder jenes unmöglich scheinende Problem dennoch gelungen sei, habe ich mit nichten den Beweis geführt, daß das ganze ungeheure dazwischen liegende Gebiet unendlicher Möglichkeiten eine gleich glückliche Lösung zulasse; es seien doch immer mehr oder minder Ausnahmefälle, welche in anderweitigen günstigen Umständen ihre Erklärung fänden.

Auf derartige Einwürfe hätte ich gar Mancherlei zu erwidern:

Zunächst: daß dieser Beweis auch kein Beweis im strengen Sinne des Wortes sein sollte, sondern nur vorerst eine Reihe von ziemlich landläufigen Vorurtheilen in der Kunst als irrige nachweisen.

Sodann möchte ich auch jetzt noch statt des Beweises meinen Satz zunächst gegen allerlei Mißdeutungen und Mißverständnisse desselben zu schützen suchen.

So würde man mich völlig mißverstehen, — denn gesagt habe ich es an keiner Stelle, dagegen wiederholt das Gegentheil betont — als behaupte ich, jeder Stoff sei für jede Kunst ein gleich glücklicher, gleich angemessener, gleich empfehlenswerther Stoff; als wollte ich gar einer akademischen Indifferenz in Bezug auf Stoffwahl das Wort reden.

Im Gegentheil, ich will dem akademischen Vorurtheil nach **beiden** Seiten hin entgegentreten und gerade auf **diesem** Wege erst recht in die Bedeutung der Stofffrage einführen. Ich möchte auf den **Reichthum an Mitteln** in jeder Kunst aufmerksam machen, damit ein **an sich lockender** Stoff nicht etwa darum verworfen werde, weil er scheiterte an den unzulänglichen, verbrauchten **Mitteln**.

Sodann habe ich weder behauptet, noch will ich es im Entferntesten behaupten, daß jeder Stoff für jede Kunst, zumal unter allen Umständen, geeignet sei, als Hauptstoff, Hauptmotiv, in voller Breite der Ausführung, als selbständig in sich geschlossenes **Ganze** zu fungiren.

Zwei Dichter können ein Motiv behandeln; der eine widmet ihm zwei Zeilen, ein anderer zwei Gesänge, ein dritter läßt es jedoch nur errathen, deutet es nur leise an; ein Maler stellt ein Motiv nur in einem halbsichtbaren Kopf dar, ein anderer in sechs Figuren, ein dritter deutet es nur in schwacher Ferne an; — alle haben das Motiv dargestellt, die Einen mit ihrem Wenigen erreichen vielleicht

weit mehr, als die Anderen mit ihrem Vielen; für die künstlerische Aussprache sind das sehr wichtige Unterschiede, für die Frage nach der Darstellbarkeit an sich aber ohne Belang.

Mein Satz erscheint darum weniger parador, wenn man den ebenfalls paradoxen Satz Schiller's dagegen hält:

„Jeden anderen Meister erkennt man an dem, was er ausspricht;
Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Styls."

Also gerade das, was er darstellt, ohne es materiell darzustellen, zeigt den Meister. Was er glücklich verdeckt, verräth meist den Meister in der bildenden Kunst. Lessing erwähnt schon das — nach ihm etwas breitgetretene — Beispiel des Timanthes, welcher das Haupt des Agamemnon beim Opfer seiner Tochter Iphigenie verhüllt zeigte, (Laokoon II.), Goethe das des Leonardo, der auf seinem Abendmahl durch die Tischdecke die für den Ausdruck minder vortheilhaften unteren Halbfiguren verdeckte. Aber auch sonst verräth es den gebornen Componisten, keinem Motiv mehr Raum zu lassen, als im gegebenen Falle nöthig erscheint. Dante schildert die tiefste Nacht seines Geistes, wie den unbeschreiblichen Anblick der himmelanschwebenden Beatrice dadurch am wirksamsten, daß er — sich außer Stande erklärt, dies zu schildern.

Ich betonte ausdrücklich, daß ich ein für allemal von künstlerischer Darstellung rede. Diese schließt aber, wie das letzte Beispiel schon darauf hinweist, ausdrücklich die Erlaubniß in sich, und will ich dieselbe durchaus in meinem Satze einbegriffen haben: das ungünstige Motiv durch einen nicht weniger, sondern mehr als dieses Motiv gebenden Ersatz zur Darstellung zu bringen. Jede Kunst, nicht bloß die Plastik, die z. B. durch ein Buch Beschäftigung mit der Wissenschaft andeutet, hat in diesem Sinne ihre Stellvertretungen, ihre Abbreviaturen, Tropen, Gleichnisse, ihre verhüllteren Andeutungen für ungünstige Darstellungsobjecte.

Wenn, wie mit Allem, auch hiermit Mißbrauch getrieben werden kann und ein an sich berechtigtes Verfahren durch rein äußerliche Anwendung leicht der Manier verfällt, so wirkt desto schlagender ein solcher Kunstgriff, wo er am Platze ist und, wie man zu sagen pflegt, den Nagel auf den Kopf trifft.

Der Plastiker kann kein Wasser darstellen; wie imposant, wie plastisch-consequent wirkt dagegen in der Sprache der Plastik ein Phidias'scher Flußgott!

In ähnlicher Weise gab Veith die Figur der Religion, um die baulichen Restitutionsarbeiten Pius VII. am Collliseum darzustellen u. s. w.

Man nenne es nicht Sophistik, wenn ich auch durch solche Fälle und Beispiele meinen Satz bestätigt wissen will, daß Alles sich künstlerisch darstellen lasse in jeder Kunst. Denn diese Beispiele geben nicht bloß ein Anderes, das außer allem Bezug steht zu dem darzustellenden Vorgang, sondern sie gewinnen diesem Stoff überhaupt eine künstlerisch bedeutsamere Seite ab.

Man nenne dies also nicht Sophistik! Im Gegentheil, es ist Sophistik und führt zu sophistischen Einreden, wenn man meinen Satz leugnet.

So ist es ja eine beliebte Einrede der sogenannten Stylisten gegen den Naturalismus, daß sie hervorheben, ein wirklich naturgetreues Abbild könne die Kunst überhaupt gar nicht geben, weil dem Material die Mittel ausgingen, z. B. in der Malerei das höchste Licht wie der tiefste Schatten mangele.

Dies ist ja aber auch gar nicht die Aufgabe der Kunst. Wohl aber kann sie, und deshalb soll sie es „je nach Umständen", den künstlerischen Schein vollendeter Naturwahrheit geben.

Umgekehrt machen die sogenannten Naturalisten den Stylisten den Vorwurf gern: das, was jene darstellten, sei nicht „natürlich", nicht naturgetreu, sei unwahr u. s. w.

So wollen auch diese wieder leugnen, daß in der Kunst ein ganz anderer Begriff von „Darstellen" gilt, als sie in ihrer Einseitigkeit hierunter verstehen und gern allein gelten lassen wollen.

Dem gegenüber glaube ich die Consequenz auf meiner Seite zu haben, wenn ich diesen unkünstlerischen Begriff von „Darstellen" überhaupt ganz bei Seite lasse und in diesem Sinne allen Ernstes den Satz ausspreche, daß Alles sich künstlerisch darstellen lasse. Der Umstand, daß der eine Stoff und Vorwurf in dem oder jenem Fall eine größere Umänderung erfordert, wie ein anderer in einem ganz anderen Fall, darf uns nicht übersehen lassen, daß dies Alles doch, immer aus ein und demselben Gefühl künstlerischer Darstellung hervorgegangen sein muß, soll es berechtigt sein, und daß es nicht angeht, hierfür zweierlei Begriff von Darstellen im spezifisch künstlerischen Sinne anzunehmen, noch auch auf einmal mit einem Begriff von Darstellen die Controverse zu verdunkeln, der ganz und gar nicht in die Kunst gehört.

Doch auch so möchten mir allerlei Bedenken entgegenstehen.

Um nun eine Methode einzuhalten, welche ich im Uebrigen hier anzuwenden suchte, durch den Nachweis, daß das denkbar schwierigste Problem lösbar sei, indirekt auch die Meinung zu begünstigen, daß dann wohl auch das minder schwierige Problem lösbar sei, müßte ich hier vor Allem jene Künste besprechen, deren Ausdrucksmittel am engsten begrenzt erscheinen, ja für die mein Satz nicht bloß geschmackverletzend, sondern geradezu widersinnig sich anhören dürfte. Dies ist vor Allem die Baukunst und einer anderen Beschränkung willen die Musik.

Allerdings liegt hier für meinen Satz eine besondere Schwierigkeit, welche theils in der Natur dieser Künste, theils aber auch in mir selbst liegen dürfte.

Wenn ich auch nicht, wie etwa der Aesthetiker Vischer, schließlich bekennen müßte, weder Noten zu kennen, noch ein Instrument zu spielen, so müßte ich doch eventuell gestehen, daß jene beiden Künste diejenigen sind, darin ich auf die wenigsten praktischen oder theoretischen Kenntnisse Anspruch zu machen hätte.

Auf dem Gebiet der Malerei und Poesie konnte ich den Aussprüchen selbst berühmter Namen mit ganzer Bestimmtheit entgegentreten; denn ich war meiner Sache gewiß und konnte aus dem Umkreis des mir Bekannten genügende Beweise vorbringen für meine Aufstellungen. Auf dem Gebiet der Musik und Baukunst dagegen geht mir nicht nur eine gleiche, einigermaßen ausreichende Ueberschau über die bisherigen Leistungen ab, sondern wenn und wo ich dieselbe allenfalls hätte, könnte ich dennoch den Beweis nicht in gleicher Evidenz führen, weil überhaupt bei diesen beiden Künsten das jedesmalige Darstellungsobject weniger fest bestimmt und unzweifelhaft nachweisbar ist.

Wenn nun selbst bei Künsten wie Malerei und Poesie, welche ihren „Gegenstand" und „Stoff" deutlicher als die anderen Künste zu bezeichnen pflegen, so wenig Klarheit herrscht im Allgemeinen über das, was darstellbar sei oder nicht, wenn selbst z. B. ein Cornelius den Satz aussprechen konnte: „Ein Gespräch läßt sich nicht bildlich darstellen" (während er selbst vielleicht mehr als hundert Gespräche dargestellt hat), wenn hier, sofort wie der „Gegenstand" des Bildes oder Gedichts etwas dunkler wird, selbst „Autoritäten" oft die seltsamsten Auslegungen vorbringen; wie wenig wird man dann im Allgemeinen klare Ansichten zu erwarten haben über die Grenze der Darstellungsfähigkeit der beiden an sich schon dunkelsten Künste: Bau-

kunst und Musik, welche weder ein direktes Vorbild in der Natur haben, noch gerade durch Unter- oder Ueberschriften den Inhalt ihrer Darstellung immer zu bezeichnen pflegen.

Ja, hier wäre nicht einmal immer gerade Verlaß auf die Andeutungen der eigenen Autoren; denn ein Musiker oder Architekt würde in der Regel weniger mit einer gewissen Nothwendigkeit gerade zu dieser Art Kunstsprache greifen, wenn er mit klaren Worten oder bestimmten Figuren den Inhalt ebenso deutlich oder deutlicher noch bezeichnen könnte.

In diesem Sinne würde denn auch eine musikalische oder architektonische Autorität, welche meiner Behauptung widerspräche, mich allerdings zu respectvollem Schweigen nöthigen, aber nicht auch in gleicher Weise von meinem Irrthum überzeugen.

Dafür macht man in Fragen dieser Art zu übele Erfahrungen mit den sogenannten „Autoritäten".

Ich würde mich da beispielsweise erinnern, wie Jahrhunderte lang auf dem Gebiet der Malerei Vasari als gewissermaßen unbestreitbare Autorität galt und wie es erst der neueren Kritik aufbehalten blieb, das unbestreitbar sehr Verdienstvolle von dem ebenso unbestreitbar Fehlerhaften, ja Abgeschmackten bei diesem Autor zu scheiden. Ich würde mich da im Speziellen erinnern, welche Unklarheiten dieser Autor z. B. über Raphael's „Disputa" und „Schule von Athen" zusammenschreibt, wie dieser berühmte Autor diese beiden Werke nicht nur der Hauptsache nach nicht versteht, sondern offenbar auch in unklarer Weise den Gedanken beider Werke durcheinanderwirft. Trotzdem galt seine Autorität für Jahrhunderte und bis auf den heutigen Tag heißt Raphael's „Theologie" nach jener Darstellung Vasari's „Disputa".

Bei solchen Erfahrungen könnte es mich z. B. auch nicht überzeugen, wenn ich bei Musikern und musikalischen Autoritäten etwa die A-dur Symphonie von Beethoven die Tanzsymphonie benannt finde. Mich deucht, es dürfte bei solcher Bezeichnung leicht ein Analoges stattfinden: Weil offenbar in der A-dur Symphonie einige Tanzmotive auch dem nur wenig musikalischen Ohr schon auffallen, gerade wie in Raphael's Disputa resp. Schule von Athen auch dem stumpfsten Beschauer einige Gruppen Disputirender sich als solche darstellen, so nimmt man die pars pro toto, den Theil für's Ganze.

Wer sagt uns, daß die Autorität, die solches ausspricht, nicht ein Vasari ist? Dafür ist der Sinn und das Verständniß für tiefere

Einheit eines Kunstwerks selbst bei Fachleuten nicht immer so allverbreitet. Correkte, sinnvolle Ausführung, originelle Motive und ein ihrem speziellen Bedarf ausreichendes Verständniß der Mittel erschöpft bei vielen Künstlern den Umkreis ihres Wissens um ihre Kunst. Vasari beherrschte für einen Künstler einen immerhin ungewöhnlichen Wissensstoff. Aber er zeigt, wie die Nach-Raphaeliten durchgängig, wie wenig diese Herren im Allgemeinen den Gehalt dieses Meisters dort suchten, wo er wirklich lag. Andere Künstler, wie jener Ausspruch des Cornelius beweist, zeigen in der eignen Praxis richtigere Begriffe als in ihren theoretischen Aussprüchen.

Doch habe ich gerade eine musikalische Autorität für meinen Satz: Mozart behauptete einst, ein echter Musiker müsse auch eine Speisekarte oder einen Theaterzettel in Musik setzen können.*)

Indeß da ich die Richtigkeit dieser Behauptung aus eigner Kenntniß nicht zu prüfen noch zu erweisen vermöchte, so will ich hiermit ausdrücklich meinen Satz für Baukunst und Musik als Künsten, von denen ich nicht genügende Kenntnisse habe, und deren Inhalt dunkler ist, nur als problematisch und meine unmaßgebliche persönliche Vermuthung ausgesprochen haben, Sachverständigen die Prüfung derselben überlassend.

Damit ich jedoch von diesen nicht etwa völlig mißverstanden werde, als steure ich in blinder Unkenntniß von dem Grundwesen dieser beiden Künste auf eine Art von Darstellung hin, welche erst recht in diesen Künsten eine Verirrung auf das Gebiet anderer Künste genannt werden müßte, will ich doch einigermaßen anzudeuten suchen, in welcher Weise etwa ich mir die Anwendbarkeit meines Satzes auch auf diese Künste denke.

Die spezifische Eigenthümlichkeit aller Kunstdarstellung — was wenigstens der gereiftere Sinn darunter versteht, — besteht ja darin, daß von den mannichfaltigen Gesichtspunkten, welche ein Darstellungsobject bietet, von jeder Kunst nur ein Gesichtspunkt mit einseitiger Vertiefung in diese eine Seite seiner Erscheinung in ihrer reichen Fülle ergiebigen Stoffs herausgegriffen wird, dagegen die übrigen Gesichtspunkte, welche dasselbe Object bietet, nur andeutungsweise gegeben werden in der vermittelten Gestalt, welche sie unter diesem speziellen Gesichtspunkte annehmen.

*) Ebenso Richard Wagner, der aber eben deshalb bei Vielen auch nicht als „Autorität" gilt.

Zweierlei läßt sich nun nachweisen — es zu thun, würde mich zu weit auf das rein Theoretische führen — einmal, daß die verschiedenen Künste in ihrer charakteristischen Verschiedenheit sämmtliche Gesichtspunkte erschöpfen, welche ein Darstellungsobject für die höheren Sinne — Geruch, Geschmack, Gefühl u. s. w. gehören direkt nicht in die Kunstaufnahme — bietet; dann daß die in dieser Einseitigkeit gegebene scheinbare Beschränkung der Künste in ihren speziellen Mitteln unter künstlerischem Gesichtspunkt gerade ein Vorzug ist, den sie vor anderen Künsten voraus haben, so daß, richtig verstanden, keine Kunst jemals in die Lage kommen kann, etwas Anderes darstellen zu wollen oder zu sollen, als sie darstellen kann. Denn gerade auf dem Gebiet dieser Beschränkung beginnt ihr unbezahlbarer Vorzug.

So lange nun die Künste diesen jeder speziell verliehenen Gesichtspunkt im Auge behalten und nur durch immer größere Vertiefung in die Fülle seiner Beziehungen andeutungsweise auch die Gesichtspunkte einer andren Kunst zu geben suchen, findet keine Verirrung statt auf das Gebiet einer anderen Kunst.

Aber für Musik und Baukunst ist diese Frage schwieriger, jedenfalls weniger allgemein verständlich, weil eben das Darstellungsobject bei diesen beiden Künsten sich weniger mit deutlichen, nicht mißzuverstehenden Worten bezeichnen läßt. Beide Künste haben jedoch, wie man dies schon längst erkannt hat, trotz ihres entschiedensten Gegensatzes, gerade in diesem Punkt etwas Verwandtes.

Freilich der Ausdruck, welcher die Baukunst eine „gefrorne Musik" bezeichnet (welchen Ausdruck auch noch Vischer adoptirt) scheint mir gerade so bedenklich, wie jener Vergleich, gegen den Lessing mir deshalb auch mit Recht zu opponiren scheint, der nämlich, die Poesie eine redende Malerei, die Malerei eine stumme Poesie zu nennen. Was mit solchen Ausdrücken und Vergleichen gemeint sein kann, ist meines Erachtens immer nur eine spezielle Styl- und Ausdrucksweise in diesen Künsten, keineswegs das eigentlichste, unentbehrliche Element. (So wendete ich den Ausdruck „gefrorne Musik" nach dem Beispiel Anderer speziell auf die Gothik an.)

Was nun das spezifische Element für Baukunst und Musik anbelangt, das, worin sie Aehnlichkeit mit einander haben, so weiß ich für meine Person zu dessen Bezeichnung keinen passenderen Ausdruck, als den, welchen Dante, ein Mann, der mit einer angebornen Anschauung dieser Art, zugleich das Bestreben verband, sich selbst und

Anderen klar zu werden über dieser Eigenthümlichkeit, in diesem Sinne gebraucht. Er nannte seine divina comoedia, um ihren Inhalt zu verdeutlichen „vielsinnig".

Oder um meinen Gedanken an einem speziellen Beispiel klarer zu machen. Denken wir zunächst an Musik.

Ein Componist, welcher etwa wie Beethoven im Eingang seiner Pastoralsymphonie das Erwachen heiterer Gefühle beim Ausflug aufs Land schildern wollte, kann uns zunächst nicht bestimmter ausdrücken, ob er schönes Wetter, heiteren Himmel, lachende Gefilde, ein heiteres Gemüth oder erheiternde Eindrücke, welche auf dasselbe einwirken oder eingewirkt haben, damit bezeichnen wolle. Wenn er in dieser Hinsicht nun allerdings gegen Malerei und Poesie zurückstehen müßte, desto besser kann er dies Alles auf einmal geben: das unsichtbare geistige Band, welches „geheimnißvoll offenbar" diese an sich grundverschiedenen, von einander unabhängigen Dinge aneinanderknüpft, gleich einem duftenden Aroma darüber lebt und schwebt.

So gibt die Musik weder reine Empfindungen noch reine Schilderungen, sondern nur ein Bild der Empfindung und eine Empfindung des Bildes.

Oder um die Sache an einem andern Beispiele zu erläutern.

Die Bibel gebraucht ja bekanntlich mancherlei Parabelformen, das Verhältniß des gefallenen Menschen zu Gott zu symbolisiren (verlorner Sohn, verirrtes Schaf u. s. w.). Dasselbe Verhältniß ließe sich nun in den mannichfaltigsten Formen geben. (So behandelt Dante die Zeit seiner Verirrung als Abfall von der Geliebten.) Es ließe sich das Verhältniß auch ganz umkehren: Der Vater, Bruder, die Geliebte u. s. w. verlassen freiwillig oder gezwungen den Sitz gemeinsamer Eintracht. Schließlich immer mehr ins Subjective sich vertiefend als Abfall des Menschen von sich selbst (Hamlet). Kurz wie man es wende, diejenigen Künste, welche einsinniger Vorwürfe bedürfen, können doch immer nur ein solches Bild wählen, nicht alle mit einander vereinigen.

Die Musik dagegen kann, je weniger sie ohne Worte zu verdeutlichen vermag, was für spezielle Bilder und Einkleidungsformen sie im Auge habe, das geistig Gemeinsame in all' diesen Verhältnissen wiedergeben. Daher erklärt sich denn auch, nebenbei bemerkt, wie die Musik der Malerei und Poesie die spezifisch religiösen Stoffe abnahm, in einer Zeit und in Ländern, denen die einsinnigen Bilder spezifischen

dogmatischen Charakters zu fühlbar ihre Unzulänglichkeit zur Wiedergabe des tiefinnersten religiösen Gefühls verrathen hatten.*)

Wie nun die anderen Künste bis auf einen gewissen Grad sich dies erwähnte musikalische Element auch anzueignen wissen, insofern z. B. auch die Malerei Luft, Landschaft, Beleuchtung, Bau der Linien in einen gewissen Einklang zu setzen vermag mit dem darzustellenden Vorgang, wie der Maler in dieser Weise seinem Bilde „Stimmung" zu verleihen vermag, so kann umgekehrt auch die Musik — von der Baukunst spreche ich erst gleich — durch die feinere, individuellere Charakterisirung ihrer vieldeutigen Tonformen auch der Darstellung speziellerer und individuellerer, mehr einsinniger Vorgänge sich nahen, wie solche an sich zunächst Aufgabe der Malerei, Poesie u. s. w. sind. Es kommt ihr dabei der ganze Reichthum verschiedener Instrumente, contrapunktischer Stimmenverknüpfung, die Verbindung endlich mit dem Wort und Gesang u. s. w. zu Hülfe.

Nur darf sie in solchem Streben, für das ich also meine Theorie über den Wetteifer unter je zwei Künsten (Abschn. V. VI. VII.) in Anwendung bringen möchte, nicht vergessen, daß dies von mir vielsinnig genannte Element ihr eigentliches Fahrwasser ist und dies also bei guten Leistungen nie verleugnet werden sollte. Es treten da meines Erachtens analoge Gesichtspunkte ein, wie ich sie, dem Beispiele Lessing's mich anschließend, in Bezug auf das Verhältniß der Malerei zur Poesie, Einheit des Momentes in derselben u. s. w. zu ermitteln suchte. Doch bleibt es billig einem Fachmann überlassen, diese Analogieschlüsse näher auszuführen. Nur möchte ich — und ist dies lediglich der Grund, warum ich als Nicht-Musiker auch auf diese Kunst zu sprechen komme, — mir die Vermuthung auszusprechen erlauben, es möchten auch über diese Kunst ähnliche Vorurtheile, Unklarheiten und Halbwahrheiten vielverbreitet sein bezüglich der Grenzen des Darstellbaren, wie ich sie speziell bei der Malerei zu veranschaulichen suchte. Sollte ich mich jedoch hierin täuschen, so kann mir dies nur lieb sein.

Schlimmer noch stellt sich meine Sache bei der Baukunst. Hier könnte es widersinnig scheinen, überhaupt von einem Darstellungsobject zu reden.

Und doch glaube ich, daß auch hier die Sache sich einigermaßen

---

*) In diesem Sinn war Klopstocks Messias mit seiner Dramatisirung der drei göttlichen Personen u. s. w. ein Anachronismus.

einleuchtend darstellen läßt. Wenn man nicht mit Unrecht die Musik als diejenige Kunst hingestellt hat, welche vorwiegend die „Seele" ausspreche, so gibt die Baukunst als Kunst gewissermaßen die Idee, die sublimirte Quintessenz, die geistvolle Ueberschrift und Umschrift, die ästhetische Disposition eines „Gegenstandes". Wie sie ihrer außer-ästhetischen Seite nach einem praktischen Zweck zunächst dient, so dient sie ihrer ästhetischen Seite nach dem idealen, künstlerisch empfundenen und angeschauten Zweck eines Bauwerks.

Mein Satz: Alles ist darstellbar in jeder Kunst würde also auf die Baukunst angewendet ungefähr identisch sein dem Satz: Alles läßt sich unter dem Gesichtspunkt einer allgemeineren, höheren Einheit, Gattung, als dienendes Glied eines größeren Ganzen, eines ideal gesetzten Zweckbegriffs anschauen.

Diese Einheit, diesen Zweckbegriff schaut die architektonische Phantasie ahnungsvoll zusammenfassend in die Dinge hinein, nimmt einseitig diesen Begriff heraus. Freilich wird sie dabei wie alle Kunst vom Individuellen ausgehen, sie kann nicht die reine Abstraction geben, aber sie schaut das Individuelle mehr als alle anderen Künste unter dem Gesichtspunkt künstlerischer Abstraction. Sie gibt mehr als alle anderen Künste die Schönheitsidee als solche, nackter, ungebrochener, keuscher, gewissermaßen metaphysischer.

Oder um es anders zu wenden: Wie eben der Baumeister sein ganzes Werk vorher im Geiste durchdenken, durchschauen muß nach allen Seiten, immer die logische Ueberbrückung vom ideellen wie praktischen Standpunkt, strenger als jede andere Kunst die angenommene Grundvoraussetzung festhalten muß, so durchdringt auch seine Phantasie die Welt von dieser Doppel-Ansicht. Aber seine Phantasie ist künstlerische, gewissermaßen metaphysische Ahnung, nicht Wissenschaft. In diesem Sinne ergeben sich ihm denn die Formen derjenigen Theile besonders, an welcher seine Phantasie sich deutlicher als künstlerisch schöpferisch zeigt.

Sodann wie der Architekt die Welt mehr und direkter als andre Künstler unter dem Gesichtspunkt eines einem größeren Ganzen dienenden Gliedes anschaut, so faßt er sich selbst auch mehr als Theil eines Ganzen, denkt und fühlt sich gattungsartiger, objectiver, allgemeiner als andre Künstler, erweitert jedoch auch sein Ich zur Gattung wieder.

Der Unterschied der Baukunst mit anderen Künsten besteht in dieser Hinsicht nun darin, daß letztere eben gerade sündigen, wenn sie

zu nackt, zu direkt, einseitig consequent die Idee, die Tendenz und Quintessenz des Ganzen geben, während erstere gerade sündigt, wenn sie über der Vertiefung in den Reiz des Einzelnen die Richtung auf das Ganze aus dem Auge läßt. Für den großen Architekten gilt daher in dieser Hinsicht mit einiger Abänderung das Wort, womit Goethe den großen Herrscher schildert:

„Er sieht das Große groß, das Kleine klein,
Damit er einer Welt gebiete, will er
Mit Nachbarkünsten gern in Frieden bleiben".

Er vermeidet sich auf der äußersten Grenze zu bewegen, verzichtet lieber auf ganze, große Darstellungsgebiete, die auch theoretisch zu bestreiten, zu derselben todten Abstraction und unfruchtbaren Unnatur führen würde, wie wenn man einem Herrscher die Rechte des Privatmannes streitig machen wollte. Theoretisch liegt bekanntlich zwischen dem: „der Staat bin ich" und dem König im Schachspiel die rechte Mitte; ist diese rechte Mitte in der Praxis jedoch nicht immer einzuhalten, dann besser noch, der Architekt legt sein gewaltiges Ich, seine subjectiv großartige Anschauung in sein Werk, will wirklich Etwas darstellen,

„doch was er will, es darf's kein Mensch ergründen",

als, er ist in der That der König im Schachspiel, und legt seine Subjectivität nur in die Art, wie er mit den von Andern geschaffenen Formen und Regeln spielt.

In diesem Sinne findet denn schließlich auch ein ganz ähnlicher Grenzstreit zwischen Baukunst und Musik statt, wie ihn Lessing speziell für Malerei und Poesie behandelte und wie ich dies Thema weiter auszuführen suchte.

Es würden sich völlig analoge Fragen beantworten lassen:

Z. B. Kann die Baukunst Empfindungen darstellen, sogar besser als die Musik?

Antwort: Empfindungen, die zu eintönig, tautologisch, zu objectiv, gewissermaßen zu ascetisch und metaphysisch für die Musik sich darstellen, sind zunächst eine günstigere Aufgabe für die Architektur.

Umgekehrt: Kann die Musik sogar besser bauen, als die Baukunst?

Antwort: Ein Zustand chaotischer Gährung, labyrinthischen Irrens, der gleichwohl unbewußt einem einheitlichen Zuge folgt, aber zur objectiven Klarheit siegbewußter Ueberschau noch nicht durchgedrungen ist, findet als einheitlicher Bau bequemer Ausdruck in der Musik als der

Baukunst. Man denke z. B. an die prächtige Fuge aus Händel's Messias: Wir gingen alle in die Irre wie Schafe.*)

Und so ließe sich dieser Vergleich für alle Künste in ihrer gegenseitigen Stellung zu einander durchführen; es würden sich völlig analoge Gesichtspunkte ergeben; doch bleibt die speziellere Ausführung dieses Gedankens Aufgabe der speziellen Fachmänner.

Der zuletzt angeregte Vergleich jedoch führt hier naturgemäß auf einen Gedanken, den ich gerade eines naheliegenden Mißverständnisses wegen schon in Lessing's Laokoon weniger zwischen den Zeilen zu lesen als in deutlichster Betonung hervorgehoben gesehen hätte.

Dies ist der Gedanke, daß alle Kunstdarstellung auf harmonischer Aussöhnung eines Gegensatzes, eines Contrastes beruht.

Zwischen dem für das Darstellungsmittel „Bequemen" (wie es Lessing nennt) und dem für dasselbe Unbequemen, zwischen Feststehendem und Bewegtem soll das Kunstwerk abwechselnd sich bewegen. Nur wo in solchem Sinne das Strenge mit dem Zarten, wo Starkes sich und Mildes paart, da gibt es einen guten Klang.

Nehmen wir z. B. das Verhältniß der Baukunst zur Musik. Eine Architektur, welche zu sehr blos die constructive Abstraction, zu wenig spezifisch künstlerische Intention, zu wenig Empfindung u. dgl. gäbe, oder umgekehrt zu sehr die freie künstlerische Intention auf Kosten des spezifisch constructiven Ausdrucks geben wollte, wäre ebenso verkehrt wie ein Musikstück, das über dem gelehrten Fugenbau, der spezifisch musikalischen Ausführung des Themas die eigentliche Empfindung oder umgekehrt über der subjectiven Vertiefung in die Wiedergabe eines durchaus individuellen Zustandes alle bestimmte objective Form vernachlässigen wollte.

Nur aus der glücklichen Mischung und Aussöhnung eines derartigen Gegensatzes entwickelt sich die stylvolle Kunstsprache.

Dies ist es, was man unklar im Sinne meist hat, wenn man sich gegen beschreibende, didaktische Poesie oder gegen das Dichtenwollen in der Malerei u. s. w. ausspricht. Nur das einseitige Uebermaß, ein lediglich beschreibendes, didaktisches Gedicht, ein blos poetisch

*) Das Erstere leistet ja die Gothik. Sie verherrlicht bekanntlich den mystischen Einheitsgedanken der kath. Kirche; aber doch in jenem milderen Sinn, der, wie in Raphael's „Disputa" die Secten wenigstens als Trabanten um die große Sonne, als Kapellen um die eine Kirche auffaßt. Händel's „Messias" verherrlicht den Protestantismus in seiner Gährung, dem „tief in sich gespaltnen, von einem stärkern Lebensbande zusammen doch gehaltnen."

concipirtes Gemälde und dergleichen ist es, was mit Recht getadelt, höchstens als Ausnahme gebilligt wird.

Dies ist es denn auch, was ich überall im Auge hatte, wenn ich z. B. alle Kunst als einen Wetteifer unter je zwei Künsten darstellte.

Hier ist denn auch der Punkt, an dem uns noch klarer werden wird, was bisher über den Wetteifer unter nächstverwandten und total entgegengesetzten Künsten zu sagen war. Bei nächstverwandten Künsten ist eben dieser Gegensatz zu unmerklich, gewissermaßen zu subtil oder geradezu schwächlich, bei total entgegengesetzten Künsten zu forcirt, zu gewaltsam oder mindestens etwas gewagt. Das erstere fällt daher leicht etwas dilettantisch, das andere zu kunststückartig aus. Nur wo durch anderweitige Momente dieser Contrast für die ersteren geschärft, für die letzteren gemildert und vermittelt wird, und in dem Maße, als dies stattfindet, wird das Problem glücklicher oder unglücklicher, classischer oder mehr als künstlerische Spezialität gelingen.

Es wäre der Vollständigkeit wegen noch eine Art von Mißdeutung meines Hauptsatzes zu besprechen, welche weniger ein Mißverständniß als parodirende Uebertreibung desselben darstellen dürfte. Während ich nämlich fortwährend ein wirklich künstlerisches Element im Auge habe, könnte man dies so wenden, als wolle ich mit meinem Satz: Alles ist darstellbar u. s. w. zu den verrücktesten, barocksten Einfällen auffordern. Tieck parodirt solche Bestrebungen, indem er einen Maler die Casus der Deklination malen läßt.*)

Im Grunde hätte ich darauf nicht zu antworten, da Niemand verpflichtet werden kann, auf eine Parodie ernsthaft zu repliciren; denn gerade das Vernünftigste bietet ebenso wie das Erhabenste den meisten Anlaß zur Parodie. Diese gilt dann aber nur der unverständigen und trivialen Art, wie das Verständige und Erhabene verstanden wird, und dagegen bin ich in diesem Falle gewiß selbst auch.

Indeß sind unleugbar auch wirkliche Künstlernaturen auf derartige Mißgriffe verfallen und das verlangt ernsthafte Würdigung.

Sieht man Fälle dieser Art näher an, so wird man in der Regel finden, daß die Gründe hierfür weniger in der Künstlernatur selbst oder dem Stoff an sich, sondern in unkünstlerischen Umständen lagen, welche von Außen auf dieselbe einwirkten. Vorübergehende

---

*) Vischer's Aesthetik. § 16.

Beschäftigung mit abstrakter Philosophie — ein fremder Tropfen in echtem Künstlerblut — hat in solcher Weise z. B. Carstens zu einigen Fehlgriffen geführt. In ähnlicher Weise gaben die ästhetischen Studien für Schiller, die botanischen für Goethe Anlaß zu weniger glücklichen Poesien. Dergleichen gehört im Grunde jedoch weniger hierher; höchstens als eine Art negativer Beweis für die Richtigkeit meiner Behauptung, die eben in ihrem tiefsten Kern dahin geht, daß es die Künstlernatur selbst ist, welche dem Stoffe seinen ästhetischen Gehalt gibt, indem sie überhaupt Alles und Jedes künstlerisch auffaßt. Dergleichen Stoffe nun, die ein fremder Tropfen in echtem Künstlerblute erscheinen, sind es im Grunde nur dadurch, weil sie überhaupt gar nicht von diesem begriffen und deshalb auch nur halbverdaut wiedergegeben wurden. Der Verdauungsprozeß, den in diesem Sinne ganze, große Stoffgebiete oft durchzumachen haben, übersteigt aber sehr häufig die Kraft und die Geduld des einzelnen Künstlers; ganze Künstlergenerationen, unterstützt von der Mythen bildenden Kraft des poetischen Volksgeistes, müssen oft daran arbeiten, diesen spröden Marmor zu erweichen, den zunächst und an sich undankbaren Stoff in einen dankbaren zu verwandeln. Ich habe diesen Punkt in Abschnitt XIII. berührt, wo ich z. B. darauf aufmerksam machte, wie wohlfeil man es jetzt habe, die Griechen zu preisen wegen ihrer Religion, die wie gemacht scheine für künstlerische Ausbeute.

Dergleichen Fehlgriffe gehören daher, genau besehen, weniger unter die Kategorie der falschen Stoffwahl, als in die der verfrüht und unreif gebrochenen Kunstfrüchte, bei denen die direkte, unvermittelte Einwirkung eines von Außen gebotenen Stoffs noch zu fühlbar ist — ähnlich wie etwa auch ein Künstler noch zu sehr unter dem Druck selbst erlebter Ereignisse, persönlicher Leidenschaften, überwältigender Vorbilder, interessanter Studien u. s. w. stehen kann.

Ueberhaupt möchte ich in diesem Sinne den Schwerpunkt meiner Polemik gegen zwei Gesichtspunkte richten, durch welche in der Regel die ganze Frage um die Darstellbarkeit eines Stoffs von vornherein durchaus schief gestellt zu werden pflegt.

Der eine ist der jetzt eben berührte: Man denkt, indem man sich diese Frage stellt, zu sehr an ein empirisches Vorbild, sei es nun ein körperliches Wesen oder ein geschehenes Factum, welche allerdings als Anregung und Studie, aber doch nicht als eigentliches Object der Darstellung für den Künstler anzusehen sind. Stellt man die Frage so, so kommen allerdings Architektur und Musik sehr schlecht weg;

ihr Darstellungskreis erschiene unendlich kleiner, als der der übrigen Künste, ja sie müßten sich fragen, ob sie denn überhaupt ein Darstellungsobject in diesem Sinne jemals haben könnten.

Der andere schiefe Gesichtspunkt ist nun umgekehrt der: Man geht bei Beurtheilung dieser Frage von einer bereits zum fertigen Kunstwerk ausgearbeiteten Darstellung, nicht von der derselben im Urgrund innewohnenden Darstellungs**intention** aus; — ein schiefer Gesichtspunkt, der, namentlich seit **Lessing** an die Erklärung der Gruppe: **Laokoon** seine desfallsige Darstellung anlehnte, unter Künstlern wie Laien sehr geläufig geworden ist. Man fragt sich in diesem Sinne, will man die Künste in ihrer Darstellungsfähigkeit untersuchen, etwa so: Man denkt an ein bestimmtes Drama z. B. **Hamlet**, **Minna** v. **Barnhelm**, **Wilhelm Tell** und fragt dann: Wäre dergleichen auch Stoff für eine andere Kunst, ja für **jede** andere Kunst, z. B. selbst für Architektur?

So gestellt ist die Frage aber ganz schief gestellt, beinahe so schief, als wenn bei einer Concurrenz zwei Bildhauer wetteifernd sich versuchen sollten, der eine an einem frischen Block, der andere an einem bereits mehr oder minder ungünstig verhauenen. Alles, was in solchem Falle der betreffende Künstler schon ummodelnd und für seine spezielle Kunst und Intention anpassend mit dem „Gegenstand" vorgenommen hatte, das soll dann eine andere Kunst mit hinübernehmen und zu ihrer Aufgabe und Intention machen. Stellt man die Frage so, geht vom fertigen Kunstwerk aus, so erscheint allerdings z. B. die Poesie nur in ihren Vorzügen und jede andere Kunst beschränkter in ihrem Stoffkreis und ihren Mitteln.

Ist der Poet aber ehrlich, geht man zurück auch bei ihm auf den **Urgrund**, aus dem alle Kunst entsteht, auf die seinem Geiste vorschwebende **Intention**, so erscheint die Poesie in einer ganz ähnlichen Beschränktheit und Unbeholfenheit der Mittel, wie alle anderen Künste.

Allerdings hat es der Dichter bei der Leichtigkeit, mit der seine Darstellung sich als solche und als das Abbild eines gemeinverständlichen Vorgangs darstellt, bequemer Etwas, das wie ein Kunstwerk **aussieht**, zu geben. Die Frage ist nur, ob seine Darstellung mit Recht eine **künstlerische** genannt werden darf, ob er nicht in den Darstellungs**mitteln** stecken geblieben ist, statt den Darstellungs**zweck** zu erreichen. Mit andern Worten: die Darstellungsmittel geben sich beim Dichter leicht schon an sich als Darstellungsobject, als erkenn-

barer und verstehbarer Stoff, während sie als bloße Mittel zunächst doch nichts mehr sind für den wahren Kunstbegriff, als etwa für den Architekten seine Ornamente, für den Musiker die Melodie, für den Maler interessante Figuren u. s. w.

So wenig die Zusammenstellung schöner Melodien den Musiker, das Wirthschaften mit interessanten Ornamenten den Architekten ausmacht, so wenig macht die Erfindung interessanter Charaktere und Situationen, die Zusammenstellung geistreicher Gedanken den Dichter aus.

Dergleichen Sichergehen in die Fülle des Darstellungsstoffs und der Mittel ist ja für den wirklich begabten Künstler so gar schwer nicht; es gelingt ihm halb im Schlaf und fast wider Willen; „wo er's packt, da ist's interessant". Im Gegentheil er muß sich hüten, nach dieser Seite hin nicht in die Darstellungs r o u t i n e zu gerathen.

Die Schwierigkeit bleibt für alle Künste immer die, mit so vereinzelten Mitteln ein G a n z e s zu geben, mit dem multa doch schließlich ein multum zu erreichen. Und dies ist für d i e Künste, welche sichtbar den größten Darstellungskreis und die größeren Darstellungsmittel zu haben scheinen, einfach s c h w i e r i g e r, als in den d i r e k t e r auf bedeutenden Inhalt und ein g e s c h l o s s e n e s G a n z e angewiesenen Künsten, weil eben bei ersteren die Gefahr näher liegt, im Einzelnen und Interessanten stecken zu bleiben.

„E i n D r a m a s c h r i e b i c h d e s A r e s v o l l", läßt A r i s t o p h a n e s den A e s c h y l u s sagen, um damit den wahren Dichterberuf zu charakterisiren, und zwar läßt er ihn dies im Wettstreit mit E u r i p i d e s sagen, der eben in der Poesie jene bedenklichere Bahn einschlug, die Fülle des Stoffs und der Mittel zu eröffnen und über interessanten Einzelheiten die Rücksicht auf den K e r n der Darstellung weniger sprechen zu lassen.

Ich will nun mit meinem Satz: Alles ist d a r s t e l l b a r u. s. w. die Berechtigung dieser Richtung auf die Fülle des Stoffs und der Mittel, aber für a l l e Künste betont haben, zumal unsre ganze Zeitrichtung dies fordert; aber ich will dabei doch nicht die Rücksicht vergessen wissen auf das, was Aufgabe der Kunst ein für allemal ist und bleibt. Diese Rücksicht aber gleicht den scheinbar so bedeutenden Unterschied des Stoffumfangs für die einzelnen Künste wieder aus.

Um dies an einem der vorerwähnten Beispiele klar zu machen: Hat etwa L e s s i n g in seiner M i n n a v. B a r n h e l m eine Liebes-

affaire eines preußischen Offiziers mit einem sächsischen Fräulein, die sich in einem Hôtel abspielte, schildern wollen, oder ist dies Alles, worin ein Dichterling allerdings stecken geblieben wäre, nur der Darstellungs**apparat** für einen ganz andern Darstellungszweck?

Goethe sagt über dieses Drama: „Man erkennt leicht, wie genanntes Stück zwischen Krieg und Frieden, Haß und Neigung erzeugt ist; ... — — — durch den politischen Frieden konnte der Frieden zwischen den Gemüthern nicht sogleich hergestellt werden; dieses sollte gedachtes Schauspiel im Bilde bewirken. Die Anmuth, die Liebenswürdigkeit der Sächsinnen überwindet den Werth, die Würde, den Starrsinn der Preußen und sowohl an den Hauptpersonen als den Subalternen wird eine glückliche Vereinigung bizarrer und widerstrebender Elemente kunstgemäß dargestellt."

Ohne Zweifel geht **Goethe** nicht irre, wenn er in diesem zwischen Haß und Neigung, Krieg und Frieden schwebenden Element den tieferen Hintergrund und Gedanken des Stückes erblickt, welcher alle Einzelmotive und Situationen erst allmälig aus sich heraus gebar; auch würde ein Musiker (d. h. Instrumentalmusiker) oder Architekt, welcher sich dieses Motives bemächtigen wollte, wenig mehr geben können, als eben dieses zwischen Krieg und Aussöhnung im Größten, wie im Kleinsten schwebende **allgemeine Element**. Dort gerade würden sie ihr Feld gefunden haben; ja, ein geschmackloserer Dichter als Lessing würde dies vielleicht auch mit den **Mitteln** der Musik zu geben versucht haben: der Genius Preußens, streitend mit dem Genius Sachsens, Nord- und Süddeutschlands; nachdem beide in versifizirten Leitartikeln Alles verrathen haben, was sie gegeneinander auf dem Herzen haben, tritt der Liebesgott ein und versöhnt sie wieder.

Anders **Lessing**. Ohne Kothurn, in den zufälligsten und alltäglichsten, ja trivialsten Ereignissen, einem Wirthshauszusammentreffen, Geldverlegenheiten, Hôteldifferenzen und dergleichen Alltäglichkeiten sollten gleichwohl so bedeutsame Ereignisse und Stimmungen ihr Echo und ihre Aussöhnung finden. Ich dächte, dies ist ein Mißverhältniß zwischen Darstellungszweck und Darstellungsmittel, wie es für den Architekten selbst nicht schlimmer gedacht werden kann.

So aber muß meines Erachtens die Frage nach der Darstellungsfähigkeit der einzelnen Künste im Vergleich zu einander gestellt werden. Der wahrhaft schöpferige Dichter geht auch von einem solchen allgemeineren Grundelement aus, dessen direktere Wiedergabe allerdings

der Architektur und Musik näher liegt.*) Aber seine Kunst, wie alle übrigen mehr auf Einzelvorgänge und Einzelwesen angewiesenen Kunstweisen, führt ihn auf das episodenartige Einzelfactum. So schildert Homer den trojanischen Krieg, wie er sich spiegelt in einer Episode desselben, dem Zorn des Achilles. Des Dichters Schwierigkeit ist daher, nicht in der Episode stecken zu bleiben, wie umgekehrt die der vielsinnigen Künste, sich nicht zu sehr in das episodenartige Flickwerk zu verlieren, kurz, alle Künste haben die Aufgabe, ein Ganzes zu liefern, alle haben die Klippe zu meiden, statt einer Composition ein mixtum compositum zu geben oder eine bloße Studie.

So gefaßt, ist die Darstellungsfähigkeit der Künste im Vergleich zu einander vom Standpunkt wirklich künstlerischer Darstellung wesentlich ausgeglichen. Alles ist darstellbar für jede Kunst, sage ich, aber die Schwierigkeit wächst mit der Fülle des Stoffs und der Mittel, die als unbestreitbares, rechtmäßig erworbenes Gut der nach-christlichen Kunst nicht abzusprechen sind. Denn auch heute noch wird nur der wahrhaft ein Künstler zu nennen sein, der eben nicht in der Fülle der Mittel und des Stoffs stecken bleibt. Auch heute noch wird der der größere, wahre Dichter genannt werden, der nicht bloß eine Fülle interessanter Einzelheiten in wohlgefeilter Sprache zu geben weiß, sondern der eben trotz dieses Verlierens in die äußerste Peripherie den geistigen Mittelpunkt festzuhalten und seinem scheinbar aus lauter nicht zur eigentlichen Hauptsache gehörenden Nebenmotiven und Episoden bestehenden Werk den Hauch innerer Einheit und gesammelter Wirkung zu leihen vermag; kurz, der scheinbar ganz auf Abwege gerathend und einem Einzelvorgang all' unser Interesse zuwendend, mit desto größerer Energie die Wirkung auf ein unausgesprochenes Ganze und Allgemeine als den Kern der Sache festhält.

Man muß in diesem Sinne an die Dichtung den Maßstab der Architektur legen, welche eben nur diese sublimirte Hauptsache, dies unausgesprochene Allgemeine zu geben weiß, die das Unwesentliche nur allgemein andeutet, oder andere Künste zu Hülfe nimmt.

Dieser Schwierigkeit entgeht man allerdings, wenn man überhaupt der Kunst die Nöthigung, Etwas darstellen zu wollen, abspricht, sondern einfach darstellt, wie und was man kann; wenn man mit der wohlfeilen Einrede, dies Darstellen wollen führe auf Gedankenkunst

---

*) Schiller z. B. bekannte gelegentlich, wie bei ihm die Conception eines Drama's mit einer gewissen musikalischen Stimmung beginne.

und Allegoristerei, dieser Pflicht sich überhoben glaubt. Dies ist aber nur das eine Extrem gegen das andere. Zur Widerlegung solcher Einreden genügt der Hinweis allein schon auf obengedachtes Lustspiel von Lessing. Von Allegorie und Gedankenkunst ist da keine Spur und doch genügt es der ausgesprochenen Forderung. Es braucht auch gar kein tiefsinniger Gedanke zu sein, wenn es nur eine nicht direkt ausgesprochene tiefere Einheit und Stimmung ist, die in dem Ganzen ruht.

Verglichen mit diesen unabweisbaren Forderungen der Kunst ist nun das, was ernste, gediegene Männer „mit redlichem Bemühen" sich und Andern über die Grenzen der Darstellungsfähigkeit der Kunst wie der Künste im Vergleich zu einander klar zu machen suchten, für die gemeine Kunstpraxis, welche es mit diesen Fragen weder ernst noch redlich, am Wenigsten aber gediegen nimmt, nur ein höchst willkommenes Vorurtheil geworden, es mit den Kunstfragen so leicht wie möglich zu nehmen.

Zunächst für die Kritik.

Der Lehrer oder Kritiker braucht bloß mit einem Schein von Recht zu behaupten: dies ist kein Gegenstand für unsre Kunst, so ist er damit jeder weiteren Kritik und Motivirung dieses Urtheils, jeden weiteren Nachdenkens überhoben; er erscheint sogar im Lichte eines Mannes von „Blick". Statt durch theoretische oder praktische Andeutungen, wie nach seiner Meinung die Sache besser angefaßt werden müßte, eine überlegene, tiefere Einsicht in das Wesen und die Mittel der speciellen Kunst zu verrathen, hüllt er sich in gewichtiges Schweigen, stellt als selbstverständlich dar, was keineswegs selbstverständlich ist. Würde er den Mund aufthun, so würde er gar oft verrathen, wie wenig er sich selbst klar geworden sei über das eigentlich Fehlende und wie die beurtheilte Darstellung trotz aller Mängel noch immer tiefere Einsicht in die Mittel verrathe, als er in seiner Kritik. Wenigstens ist anzunehmen, wenn selbst einem Cornelius, der doch wahrlich nicht arm an Stoffwahl und Darstellungs- und Ausdrucksmitteln sich zeigt, ein so schiefes Urtheil entfahren konnte, wie das vorerwähnte (vgl. Abschn. I), daß dergleichen auch minder bedeutenden Männern zuzutrauen ist. *)

---

*) Eine bessere Kritik, eine Kritik, wie ich sie hier fordere, gab in einem ganz analogen Fall Kaulbach. Als Hildebrandt demselben den Entwurf zu seinem „Othello" (seine Kriegsabenteuer erzählend) zeigte, tadelte Kaulbach

Gegen diese Art Kritik wendet sich mein Hauptsatz; er bestreitet die Möglichkeit, in dieser Weise einem Gegenstand die künstlerische Darstellbarkeit abzusprechen, verlangt, daß die Ueberlegenheit und tiefere Einsicht sich gerade in der Unerschöpflichkeit der Mittel documentire.

Sodann wird dies Vorurtheil erst gefährlich, dann willkommen für den Künstler selbst.

Wird dem Kunstjünger von all' dieser negativen, halbwahren Kritik, wie jenem Schüler im Faust „so dumm, als ging ihm ein Mühlrad im Kopf herum", hat er mit mehr oder minderer Hartnäckigkeit sich dagegen gewehrt, er wird schließlich dessen doch überdrüssig, wirft sich auf diejenigen Stoffe, deren „Geist", mit Mephisto zu sprechen, „leicht zu fassen ist", lernt „den Augenblick ergreifen", „sich selbst vertrauen"; er schafft, was augenblicklich zieht und verkäuflich ist, wird arrogant, plumpdreist, faßt das Publicum, Meister und Kritiker bei ihrer schwachen Seite, und „wenn er halbwegs ernsthaft thut, so hat er sie Alle unter'm Hut." Jeder Dreckhaufen ist dann darstellbar und ein „würdiger Gegenstand der Kunst". Das ist es, was ich in meinem Satz gerade nicht behaupten wollte. Eine Zote, eine Trivialität, weiß nur der Meister richtig zu placiren.

---

mit Recht, daß der Mohr in ruhig erzählender Geberde gehalten war; man sah nicht, was er erzählte. Aber Kaulbach sagte nicht: Wir können ein solches Gespräch nicht malen; er rieth ihm, zunächst dem Othello eine etwas lebhaftere Geberde, dann etwa in die linke Hand einen in der Scheide ruhenden Türkensäbel zu geben, zeichnete auch sofort seine Intention mit ein paar Strichen nieder; nun sah Jeder, wovon die Rede war. Das nun, was Kaulbach in diesem speziellen Fall richtig bemerkte, suchte ich in Abschn. I auf allgemein gültige Gesichtspunkte zurückzuführen.

X. Etwas über das Material. Bedenken bei Vischer's Theorie.

„Die Frage scheint mir klein
Für einen, der das Wort so sehr verachtet,
Nur in der Wesen Tiefen trachtet."
(Goethe, Faust.)

Ich würde wohl weniger auf das Material an sich zu sprechen kommen, wenn nicht Vischer in seiner Aesthetik hierüber zwei Theorien aufgestellt hätte, die, an sich geistreich und scharfsinnig, die von mir aufgestellte Theorie als eine undurchführbare darzustellen scheinen. Obgleich nun die gründliche Besprechung derselben mehr der ästhetischen Fachwissenschaft angehört und darum gegenwärtigem Zweck ferner liegt, so bieten dieselben doch zu viele interessante Aussicht auf allerlei alltägliche Kunstfragen, als daß ich dieselben nicht mit einigen Worten besprechen sollte. Wenn nun auch die Collision meiner Theorie mit der von Vischer sich als eine unwesentliche herausstellen wird, indem wir weniger über das künstlerische Endergebniß, als dessen theoretische Begründung verschiedener Meinung sind, so will ich meine gegentheilige Meinung wenigstens in Form eines unmaßgeblichen Bedenkens vortragen.

Die eine Theorie ist, daß das Material „roher und todter Stoff" sein müsse, die andere, daß die Poesie diejenige Kunst sei, welche „in einem gewissen Sinne" gar kein Material habe; ihr Material sei eigentlich die Phantasie des Hörers, welche durch das Wort als bloßes Werkzeug (Vehikel) des Dichters bearbeitet werde.

Was die erstere Theorie betrifft, so ergeben sich deren Consequenzen sehr bald: Orchestik, Mimik, welche lebendigen Stoffes nicht entbehren können, rubriziren nach Vischer unter einer besonderen Kunstart, die er „anhängende Künste" nennt, sind nicht Material in unserm Sinne.

Er begründet diese Theorie mit dem Satz: der Stoff, der eine eigene, noch lebendige Form mitbringt, läßt sich die Selb-

ständigkeit des Lebens, vermöge deren er einmal seinen eigenen, anderweitig entstandenen und befestigten Ausdruck hat, nicht nehmen." § 490.

Mich däucht, dieser Satz kehre sich sofort um in den ebenso richtigen. Ein Material, das nicht dem Künstler ein unbezahlbares Etwas mitbringt, läßt sich jene eigene Selbständigkeit des Lebens, welche die Kunst von ihm verlangt, auch nicht geben.

Es ist dies nun zwar ein Gesichtspunkt, den Vischer nicht ganz außer Acht läßt, aber er bringt ihn erst da etwas halblaut an, wo er jede einzelne Kunst in Bezug auf spezielle Wahl des Materials bespricht. Mich aber däucht, er gehört und zwar in voller Kraft, recht an die Schwelle, welche den Eintritt eröffnet aus dem Vorhofe der Kunst im Allgemeinen in ihre Theilung in spezielle Künste. Denn diese Forderung, daß es gewisse unbezahlbare Materiale gebe, ist ein ästhetisches Postulat, ohne dessen Erfüllung keine Kunst denkbar ist. Ist, wie Vischer mit Recht bemerkt, die Kluft zwischen Idee und Material an sich schon „ungeheuer", ohne ein oslches Entgegenkommen des Materials wäre sie geradezu unausfüllbar.

So scheint mir, Vischer geht schon zu weit, wenn er sagt: der Stoff muß „roh sein in dem Sinne, daß die Form, die er vorher hatte, mit der Form, welche die Phantasie ihm aufdrückt, nichts zu schaffen hat." Ich dächte, ein gewisses tertium comparationis, ein „bequemes Verhältniß" mit Lessing zu reden, müßte doch da sein, trotz des entschiedenen Gegensatzes ein gewisses Gemeinsames zwischen Darzustellendem und Darstellungsmittel.

Auf der höheren Stufe aber ist das Material mit Recht „lebendig" zu nennen, und beruht überhaupt die ästhetische Möglichkeit der Künste, welche eines spezifisch lebendigen Materials nicht entbehren können, auf der Erfüllung jenes ästhetischen Postulats, daß es auch für sie Materiale gebe, die ein solches unbezahlbares Etwas für ihre Kunst mitbringen. Diese Forderung wird denn auch durch die Thatsache des Lebens erfüllt. Es gibt Menschen, welche ihrer ganzen Natur nach zur Reproduction, zur treuen Widergabe des ihrem Geiste Eingehauchten sich eignen, die, mit Schirmer zu sprechen, gute Gedankenspediteure, nicht Gedankenfabrikanten sind, die aber zugleich auch Zähigkeit genug besitzen, den einmal eingehauchten Geist zu bewahren, die dann in ihrer Kastenewigkeit, ihrer lebendig sich wieder forterzeugenden Rhapsoden=, Sanges=, Mimen=, Orchesterschule, ihrem Bau=

hüttengeist diesen Künsten das ersetzen müssen, was den andern das dauerhafte anorganische Material an ewiger Dauer gewährt.

Die Bewältigung eines solchen organischen Materials erfordert freilich dieselbe Mühe, aber auch dieselben Concessionen, welche die bildenden Künste an ihr anorganisches Material machen müssen und dürfen. Der Mangel dagegen an einem solchen lebendigen Material, aber auch die vornehme Bequemlichkeit, welche der Bewältigung eines so flüssigspröden Stoffes nicht die nöthige Zeit widmen will, setzt jene Künstler natürlich in ähnliche Verlegenheit, wie den Bildhauer z. B. der Mangel an, oder die Scheu vor dem Marmor, die Scheu des Malers vor dem Malen u. s. w. setzt.

So ist denn auch das drastischste Beispiel, welches Vischer für seine Behauptung als Beleg anführt, das ästhetische Unbehagen, welches dressirte Thiere auf der Bühne hervorrufen, gerade unter meinen Gesichtspunkt zu rubriziren: dem Thier läßt sich ein gewisses, selbständiges Etwas nicht geben, welches die Kunst von ihrem Material verlangt. Das echt künstlerische Entsetzen, welches Goethe vor dem „Hund des Aubry"*) äußerte, war völlig analog dem ästhetischen Entsetzen, welches zweifelsohne ein Erwin von Steinbach, ein Michel-Angelo etwa beim Anblick des Eispalastes der Kaiserin Katharina geäußert haben würden. Das Thier gehört eben gerade so wie Eis und Schnee zu jenen Materialen, welche die Doppelnatur von Festigkeit und Geschmeidigkeit, welche das künstlerische Material verlangt, in einer ungünstigen Mischung, undankbarer Art offenbaren. Aber das entschiedene Entsetzen, welches die genannten Künstler und ähnliche echte Künstlernaturen vor derartigen Kunststücken äußern möchten, beruht darauf, daß nicht nur hierbei eine Mühe und eine künstlerische Fähigkeit, die einer bessern Sache würdig wäre, an Etwas verwandt wird, das es zu wirklicher Vollendung doch nicht bringen kann, und eine Sache, die ihnen ernst und heilig ist, die Kunst, zur eiteln, kindischen Spielerei herabwürdigt; sondern es erscheint dergleichen in seiner Künstlichkeit geradezu als eine Caricatur auf eine Künstlichkeit ganz anderer Art, der gerade solche echten Künstlernaturen leicht verfallen, auch meist verfallen sind. Nur mit dem Unterschied, daß die starken Zumuthungen, die solche Künstlernaturen an ihr Material bis an die Grenze und über die Grenze

*) Ein Theaterstück, in welchem ein dressirter Hund die Hauptrolle spielte.

der Leistungsfähigkeit desselben hinaus gerne machen, aus jenem Geiste hervorgehen, der auf der Höhe der Kraft angelangt, auch das Höchste und Tiefste, was er erkannt, wiedergeben möchte, aber von jener tragischen Empfindung begleitet erscheint:

„Sprach ich's lebendig, wie ich's angeschaut,
„So klang der Widerspruch gedoppelt laut," *) —

dagegen hier diese Quälerei zur „Bewunderung von Kindern und Affen" und zur Herabwürdigung der Kunst benutzt wird.

So ist denn das, was Vischer unter „anhängenden Künsten" versteht, ungefähr dasselbe, was ich und ich glaube mit größerem Recht, Künste im primitiven Sinne des Worts, einseitig technische Künste nenne, welche nur einer Kunst angehören (Abschn. V); denn jene Künste hängen sich nicht an, folgen nicht nach, sondern gehen historisch nachweisbar der höheren Kunstentwicklung voraus, sind eine nothwendige Vorstufe. Auch ist um so weniger nöthig, die historische Kunstentwicklung in Gegensatz zur logisch-theoretischen Entwicklung zu setzen — insofern Vischer selbst recht wohl diese Tatsache kennt und bekennt — als in der That die Theorie Vischer's nicht ganz haltbar sein dürfte.

Nahverwandt mit dieser Theorie ist die andere, daß das Material der Dichtkunst nicht das Wort, sondern die Phantasie des Hörers sei.

Auch diese an sich geistreiche Theorie will mir nicht einleuchten. In diesem Sinne Material ist die Phantasie des Kunstgenießenden überhaupt bei allen Künsten. Alle Kunst beruht ja darauf, unsere Phantasie zu täuschen, als nähmen wir etwas wahr, das wir nicht wahrnehmen, und unterscheiden sich in dieser Hinsicht ja nur die sichtbaren von den hörbaren Künsten, daß wir bei ersteren vom Sichtbaren auf's Unsichtbare, resp. Hörbare, bei letzteren vom Hörbaren auf's Sichtbare und Unsichtbare schließen — und zwar bei vollendeten Kunstwerken die ganze Scala hindurch.

Es beruht diese Wirkung auf der uns angebornen Neigung vom Aeußern auf's Innere und umgekehrt zu schließen. Nicht nur, daß wir

*) Es könnte scheinen, diese Erfahrung widerspreche meiner Behauptung, daß „Alles" darstellbar sei in der Kunst. Aber die Kunstgeschichte lehrt eben, daß Kunstprobleme, zu denen Genies gern übergehen zu einer Zeit, wo ihre Kunsterfahrung zwar auf der Höhe angelangt erscheint, das naive volle Schaffen der unverbrauchten Jugendkraft jedoch nicht mehr in gleichem Grade vorhanden ist, in ihrem geistigen Vorwärtsstreben weit über die Fassungsgabe der Zeit hinaus, von späteren Genies und einer reiferen Zeit mit der Kraft ungeahnten Gelingens gelöst zu werden pflegen — freilich oft erst nach vielen Jahrhunderten.

von einem schönen Körper, schönen Ausdruck auf eine schöne Seele schließen, wir können uns auch den großen Helden nicht anders als groß und stattlich, den Verbrecher nicht anders als häßlich vorstellen.

Auf diesem angebornen halbrichtigen Gefühlsschluß, nur viel geistvoller noch entwickelt, beruht überhaupt alle Kunsttäuschung.

Wie das Vorhandensein gewisser unbezahlbarer Materiale ein unbedingtes Postulat für die Kunst ist, so in gleicher Weise das Vorhandensein eines in dieser Weise für Kunsttäuschung empfänglichen Organs im Kunstgenießenden.

Wenn daher Vischer sagt, „daß Jeder weiß, daß das Wort der Poesie nicht das ist, was der Musik der Ton", so gebe ich dies zu in dem Sinne, in welchem dem Architekten der Stein u. s. w. nicht das ist, was er dem Bildhauer ist; aber nicht in dem Sinne, in welchem das Wort nicht Material wäre in dem Sinne, in welchem jede Kunst ein Material braucht, das sich aber für jede Kunst etwas anders gestaltet.

Das aber ist allen eigen, was ich in Abschnitt V über das Verhältniß des Materials zu seinem näheren und ferneren Darstellungsobject und die geistige Ausbildung des materiellen Darstellungsmittels gesagt habe. Die einfache Rede, welche das nächstliegende Object des Dichters ist, gibt derselbe nicht etwa bloß in einer Andeutung für die Phantasie, wie der Maler die Bewegung, sondern gerade so wie ein Maler ein Bild überhaupt. Selbst die dramatische Dichtkunst, welche doch scheinbar der Phantasie am Wenigsten bloß andeutend übergibt, unterliegt demselben Verhältniß. Das, was auch sie nur andeutend, nur durch Kunstgriffe geben kann, ist das innerliche Sprechen, die innersten Gedanken und Seelenbewegungen. Am Deutlichsten zeigt sich dies im Monolog, der laut gesprochen wird; aber damit dies nicht unnatürlich und styllos erscheine, muß der echte Dramatiker auch den Dialog etwas anders anfassen, als der nackte Naturalismus ihn gibt. Handlungen, Geberden, alles geht in Worte und Gedanken über, das Herz wird auf der Zunge getragen und wie Goethe mit Recht von Shakespeare diesen Kunstgriff rühmt, „das Geheimniß muß heraus und sollten es die Steine verkündigen."

Näher auf diese Theorie einzugehen, habe ich jedoch um so weniger Veranlassung, als einestheils Vischer die Consequenzen, die man aus seiner Theorie als auf ein Lesedrama, Leseepos u. s. w. hindeutend, ziehen möchte, eben nicht zieht, sondern bekämpft; anderntheils aber

meine Theorie auch nur scheinbar in unlösbaren Conflikt mit dieser Theorie geräth.

Denn meine Theorie betonte ja eben, daß bei jenem Wetteifer unter je zwei Künsten, welchen die gereifte Kunst darstelle, nur der „geistigste Gehalt des künstlerischen Darstellungsmittels“ und zwar von beiden Künsten „hinübergenommen“ werde; der wesentlichste Unterschied scheint mir daher der zu sein, daß Vischer von vornherein schon bei der Dichtkunst an das Wort denkt, welches bereits die geistige Verbindung mit dem Inhalt eines andern künstlerischen Darstellungsmittels eingegangen ist und in diesem Sinne allerdings malerisch, musikalisch u. s. w. an die ideal gesetzte Sinnlichkeit, an die Phantasie des Hörers sich wendet. Das aber, was die Dichtkunst zunächst vor andern Künsten voraus hat, ist die Darstellung eines Gedankens. Z. B. Gib mir zu essen! Dieser Gedanke wendet sich zunächst noch an keine bestimmte Phantasie und gehört in diesem Sinn auch nur der primitiven Kunst an. Erst dadurch, daß er entweder lyrisch — bittend, flehend, schmachtend — oder dramatisch — die Geberde oder Handlung des Bittenden als Erzählung eines Factums — oder malerisch — durch Vormalen einer reizenden Frucht, Speise — u. s. w. gewendet wird, wird er künstlerisch verwerthbar, aber dies gilt von Farben und Formen, von Klängen und Tönen auch. Dies aber ist noch nicht das spezifische Wesen der Dichtkunst — worunter ich hier und immer speziell epische und lyrische Dichtkunst verstehe. Deren Wesen bestimmt sich als indirekte Ausdrucksweise in jeder Beziehung und ihr geistiges Material ist in diesem Sinne die Metapher, die Fabel, kurz die andeutende Umschreibung im weitesten Sinne des Worts.

Will man nun mit Vischer die Phantasie des Kunstgenießenden mit zum „Material“ rechnen, wogegen ich nichts habe — nur daß ich dies für alle Künste, nicht bloß die Dichtkunst gelten lasse — so möchte ich denn auch vorschlagen, Alles, was dem Künstler von Außen geboten wird: Stoff, Modelle, Zweck, Gelegenheitsumstände u. s. w., kurz das, was ich in meinem Hauptsatz allgemein mit „Umständen“ bezeichne, als Material zu fassen, dies um so mehr, als für alle ein ähnliches Gesetz gilt.

Denn auch diese „Umstände“ müssen alle dem Künstler Etwas mitbringen, etwas Lebendiges, Veredlungsfähiges „ein selbständiges Leben“ darbieten; sie können aber auch gerade wie das Material dessen zu viel oder zu wenig oder in ungünstiger Mischung bieten. Hier

ist es eben immer wieder Sache des Künstlers, dem Widerstrebendsten das richtige Maß abzugewinnen, das ganz Untaugliche aber durch ein vollwichtiges Aequivalent zu ersetzen. Freilich wie beim Material ist auch hier das Günstigste, wenn diese Umstände zwischen Spröde und Geschmeidigkeit, zwischen Rohheit und Bildungsfähigkeit die rechte Mitte halten; aber wie das Material zu edel, zu spröde, aber auch zu roh, zu widerstandslos sein kann, so können auch der Stoff, das Publicum, das Modell, die Gelegenheitsumstände u. s. w. zu hoch erhaben, zu edel, aber auch zu niedrig, unbrauchbar, widerhaarig sein. Wie es auch hier geboten ist für den wahren Meister, schließlich das Widerstrebendste zu bewältigen, so ist es umgekehrt ihm erlaubt, gewisse Concessionen an diese Umstände zu machen.

Freilich die extremsten Fälle dieser Art gehören unter die „ästhetischen Ausnahmen", für welche ich einen besonderen Abschnitt habe; aber nicht jede Concession dieser Art ist schon als Ausnahme zu betrachten.

In diesem Sinne werden z. B. für den Dramatiker, Musiker eine Schauspieltruppe, ein Orchester mittleren Grades, meinetwegen Oberamergauer Bauern oder Stadtmusikanten in der Regel lieber sein als eine Truppe von Virtuosen; denn wenn erstere nach der einen Seite hin ihm vielleicht mehr Schwierigkeiten machen, so verlangen die anderen auch wieder zu viel Concessionen, spielen zu sehr sich selbst. (Christus wählte sich ungebildete Fischer aus, seine Lehre möglichst getreu zu überliefern.) Gleichwohl haben die größten Meister Rollen für bestimmte Schauspieler, Arien für eine bestimmte Stimme, Cabinetsstücke für bestimmte Virtuosen, ein gewähltes Auditorium geschrieben. Umgekehrt haben wieder geniale Meister Concessionen an die Rohheit ihres Publicums, ihres Stoffes, ihres Materials gemacht. Shakespeare, Dante, Rethel in seinem Todtentanz u. s. w. zeigen, wie Geniales hierin geleistet werden kann.

So auch haben sich die größten Meister hin und wieder von einem zu individuell schönen oder auch zu charakteristischen Modell influenziren lassen. Raphael's Madonnen, Leonardo's Engel, Goethe's Frauengestalten gehören vielfach hierher. Auch das korinthische Kapitäl, dem bekanntlich die Akanthuspflanze zu Grunde liegt, zeigt deutlich in seiner Zusammenstellung die Scheu des Künstlers, mit diesem in der Natur schon so stylvollen Vorbild jene Umwandlung vorzunehmen, die streng genommen von der architektonischen Sprache verlangt wird.

Und noch viele dergleichen Beispiele mehr.

Ebenso aber wie das Publicum zu roh, zu bildungsunfähig sein kann, kann der Kunstgenießende zu gebildet, zu geistreich auch sein, zu viel dem Kunstwerk leihen und seine Phantasie hineinsehen, oder auch zu viel davon verlangen. (Umgekehrt kann das Kunstwerk zu viel von dem Kunstgenießenden verlangen.)

Man denke an Goethe's Klagen über solche aus dem Publicum, die „soweit gebildet sind, daß sie nur das ganz Vortreffliche befriedigt", die vor lauter Poesie Etwas an die Stelle von Poesie setzen, was nach meiner (Goethe's) Meinung ein für allemal nicht Poesie ist." Man denke dagegen an Byron's geistvolle, aber doch allzu subjective Urtheile über Welt- und Kunsterscheinungen. Auch Goethe's, Winkelmann's, Jean Paul's, Heine's u. s. w. Kunsturtheile, Kunstaufnahmen gehören zum Theil hierher. (West-östlicher Divan.)

Wir wären doch sehr bald mit der Kunst am Ende und müßten erstaunlich viele geniale Leistungen bei Seite schieben, wollten wir all' dergleichen Concessionen an bestimmte Umstände aus der Kunst verbannen.

Ebenso wie das Material und das Publicum kann auch der Stoff an sich zu undankbar oder auch zu erhaben sein — man denke an Dante's Hölle und Paradies, Klopstock's Messias —; auch die Zeit und Umstände zu reich sogar an Stoff. Man denke an Zeiten, für welche das Schiller'sche Wort gilt: jetzt .... „wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird," und welche gerade deshalb störend in das künstlerische Schaffen hineingreifend und ungünstig spröde sich für dasselbe erweisen dürften.

Es kann aber auch der Stoff an sich schon zu viel bieten. Man erinnere sich der sehr richtigen Bemerkungen bei Gervinus, wie wenig Shakespeare eigentlich am Stoff zum Caesar, Coriolan hinzugethan habe, wie viel ihm schon die Geschichte, speziell Plutarch geboten habe; aber Gervinus betont auch sehr richtig, man versuche nur einmal an einem anderen Stoff so wenig hinzuzuthun und doch eine vollendete Tragödie zu schaffen. Hier zeigt sich eben der Meister im Vergleich z. B. zu einer Birch-Pfeiffer.

Indeß ich scheine mir wiederholt zu widersprechen, indem ich nun doch eine Beschränkung des Stoffkreises betone, gegen die ich mich in meinem Hauptsatze so sehr wehre. Aber hier findet eben ein entschiedener Unterschied statt zwischen den obenerwähnten anderweitigen Umständen und dem Stoff an sich. Jene anderweitigen Um-

stände ragen mit ihrer ganzen außerästhetischen Seite mitten in das Kunstwerk hinein, nicht so der Stoff an sich. Das Material, wie geistig es auch vom echten Künstler ausgebildet werde, bleibt untrennbar als außerästhetischer Stoff mit all' seinen dem Zufall unterworfenen Mängeln am Kunstwerk haften.

Anders aber beim Stoff. Wie sehr auch ein überaus trivialer Künstler sich anstrengen möge, seinen Stoff in seiner ganzen außerästhetischen Trivialität möglichst unmittelbar zu geben, hineinragen zu lassen in das Kunstwerk; es gelingt ihm nicht — er scheitert schon an dem bloßen Material.

Der Stoff kann eben nicht anders als mittelbar, gebrochen in der Aufnahme eines, sei es nun wirklich künstlerisch oder unkünstlerisch gestimmten Geistes, kann nur scheinbar, nie materiell wiedergegeben werden. Also gebrochen, also durch Schein läßt sich freilich das Höchste und Tiefste geben, denn es kann sich auf irgend eine Weise spiegeln in dem Künstlergemüth; so kann man materiell Nichts, auch nicht den simpelsten Stoff wiedergeben, denn allüberall hindert das Material; durch künstlerischen Schein aber, gebrochen in dem Geiste eines echten Künstlersinns läßt sich Alles wiedergeben; das absolut Störende, das Außerästhetische daran — insofern es eine absolut unüberwindliche Schranke darstellt selbst für den echtesten Künstler — bleibt ja, trotz aller Anstrengung, es in das Kunstwerk zu bringen, draußen. Es gibt daher wohl ungünstige und günstige Stoffe, ungünstige und günstige Behandlung derselben für die Kunst, aber keine absolut undarstellbare. Daher mein Satz: Alles ist darstellbar in der Kunst oder gar nichts. Man verliert sich in lauter Inconsequenzen, wenn man diesen Satz leugnet.

Der Landschafter kann keine Sonne, keinen Mond malen, der höchste Lichtglanz, der tiefste Schatten mangeln seiner Palette; gleichwohl kann er Etwas geben, das künstlerischer und harmonischer wirkt, als die Naturerscheinung an sich.

Doch letztere Bemerkung könnte namentlich von Künstlern sehr mißverstanden werden, was eine weitere Würdigung von Vischer's Aesthetik motiviren dürfte; um so mehr, als die Sache, scheinbar von rein theoretischer Bedeutung, sich von eminent praktischer Tragweite zeigen wird.

Vischer begründet nämlich sein von andern Aesthetikern abweichendes „System", wonach er Natur und Welt, das „Naturschöne" vor dem „Phantasieschönen" behandelt, mit den Worten: „Wird nun

das System der Aesthetik aus der Phantasie construirt, so wird dieser „freudige Schein" — als ob eben das Schöne in der Natur selbst sei — „von dem der Künstler ausgehen soll, von vornherein in entwickelter Weise vernichtet und stellt sich der Gang der Wissenschaft an, auf ein gegenstandsloses Dichten hinzuarbeiten, das mit Willkühr Gebilde aus dem Innern erzeugt."

Als Maler erlaube ich mir natürlich kein Urtheil, inwieweit es begründet ist, wissenschaftlich denselben „Gang" einzuhalten, den die Entstehung eines echten Kunstwerks beim Künstler nimmt; aber auf Vischer's Autorität hin dies als richtig hinnehmend, scheint mir, daß dann dessen ganze Aesthetik einen etwas andern Aufbau nehmen mußte.

Nachdem derselbe nämlich Natur und Phantasie behandelt, kommt er zur „Kunst" und steht hier alsbald vor der sehr „fühlbaren Kluft" zwischen dem Phantasiegebilde und dem „Material". Während dagegen der echte Künstler „von dem freudigen Schein ausgehen soll", als sei hier gar keine Kluft, wird „dieser freudige Schein von vornherein in entwickelter Weise vernichtet und stellt sich der Gang der Wissenschaft an, auf ein materialloses Dichten hinzuarbeiten" und als denke sie einen Künstler, dessen Können mit dem Wissen und Wollen keinen Schritt hält.

Es war noch immer gesunder, wenn Schiller sich selbst bei seinem „Franz Moor" einreden konnte, er „habe die Natur getroffen", als er hätte, von vornherein in entwickelter Weise wissend, daß dies überhaupt nie der Fall sein könne, eine zwar maßvollere aber noch weniger lebensfähige Gestalt geschaffen.

Kurz mich däucht, Vischer mußte, nachdem er das „Naturschöne" behandelt, nicht gleich einen Sprung in das „Phantasieschöne" machen, um von da auf etwas complizirtem Wege zur „Kunst" zu gelangen, sondern zwischen Natur und Phantasie das nachgeahmte Naturschöne, das „Material" und die „Technik", die passive Aufnahme und Wiedergabe des Naturschönen im weitesten Sinne des Worts vorführen. Ausgehend vom Primitivsten, von Luft- und Wasserspiegelung, Echo, Petrefakt, mußte er aufsteigen zum eigentlichen „Material", zur bewußten „Technik", welche diese Naturzufälle auf bewußtem Wege festzuhalten sucht, bis zur höchsten Entwicklung der Technik, wo das „Material" „lebendig" und selbstbewußt wird, wo Schauspielkunst, Redekunst, Gymnastik u. s. w., auch das bloß receptive Organ für Naturschönes überhaupt seinen Platz fand. Kurz,

das, was er als „Anhängende Künste", — ich als „primitive Kunst", Kunsthandwerk im weiteren Sinne des Wortes begreife — dafür er eigentlich keinen rechten Platz im „System" weiß und deshalb dasselbe auch als Anhängsel oder sonst zerstreut behandelt, das mußte wie das Naturschöne in „voller Breite sich entfalten"; denn in der That ist dies Gebiet sehr groß.

Dies nachgeahmte Schöne steht ästhetisch höher als das Naturschöne; denn es ist nicht so abhängig von störendem Zufall, formenreiner, nicht so vergänglich und flüchtig und in seiner höchsten Entfaltung schon bewußter und directer auf Schönheit hinarbeitend, als das Naturschöne, obschon letzteres in seiner höchsten Entfaltung auch nicht mehr so „unbewußt" ist, als es Vischer darstellt.*) Aber es steht unter dem Phantasieschönen, geschweige denn der eigentlichen Kunst, obschon die höheren Stufen schon direct darauf hinweisen, selbst sich für Kunst halten und auch vielfach damit verwechselt werden.

Dies Kunsthandwerk arbeitet dem Künstler vor, wie das Naturschöne, überliefert ihm das „Material" bereits in einer Weise tractirbar, daß die „Kluft" in „freudigem Schein" kaum empfunden wird und der Dichter dichtet, „unwissend, daß er dichte" und der Maler zu malen vermeint, während er noch „schmiert" und anstreicht.

Wenn daher Vischer den neueren Aesthetikern den Vorwurf macht, daß sie, anders als er aufbauend, als „echte Kinder der Romantik Miene machen, den Künstler auf Nichts zu stellen", so scheint mir, stellt er ihn auf etwas kaum minder Prekäres: den absoluten Zufall, den Zufall nämlich, ein Material zu finden oder auch

*) Hier fände denn u. a. die bekannte Aeußerung des Aristoteles ihre Stelle und weitere Consequenz, daß etwas an sich Häßliches durch naturgetreue Nachahmung ein gewisses ästhetisches Wohlgefallen erregen könne, mit welcher Stelle Lessing und die auf ihn sich bauende idealistische Aesthetik nichts rechts anzufangen wissen. Hier ist denn auch der Punkt, worin die neueren Aesthetiker es zumeist auf immer mit den Künstlern verdarben, weil sie den ästhetischen Werth der Nachahmung an sich unterschätzen oder gar gänzlich ignoriren zu dürfen vermeinten. Aristoteles aber, „der Meister derer, die da wissen", steht in dieser Streitfrage auf Seiten der Künstler, wenn der von ihm vorgebrachte Grund auch mehr den Gelehrten verräth. (Vgl. De poetica. cap. IV.) Aber Aristoteles hat Recht, denn wie ein relativ schöner Gegenstand in der Natur durch die Nachahmung und Nachbildung an sich ästhetisch gewinnt, so verliert ein fast absolut Häßliches durch getreue Nachbildung in demselben Maße das eigentlich Häßliche.

nicht.*) Während ich ihm, um möglichst in Vischer'schen Wendungen zu reden, „zuerst eine Welt, darin er sich umsehe“, dann eine Welt des Kunsthandwerks, dem er absehe, dem er ablerne, gebe, und so über die Phantasie direkt und ohne salto mortale, sondern mit logischer Nothwendigkeit zur Kunst führe. Durch Zufall, um wieder mit Vischer zu reden, stößt der Künstler auf das Naturschöne, aber daß er es überhaupt findet, ist kein Zufall, denn es ist in reicher Fülle ausgebreitet. Durch Zufall trifft er auf das Kunsthandwerk und das bereits bearbeitete Material; aber daß er es überhaupt findet, ist kein Zufall; denn es ist bereits in einiger Fülle vorhanden, ehe überhaupt ein Künstler wird. Durch Zufall entdeckt das Kunsthandwerk allerlei technische Erfindungen, aber daß es diese Entdeckungen überhaupt macht, ist kein Zufall; denn alle Technik ist in der Natur schon vorgebildet, ehe sie „entdeckt“ wird.

Und wenn Vischer auf die Frage: ja was führt denn den oder jenen Künstler gerade auf dieses Material? antwortet: die so oder so geartete Phantasie, so sage ich: Nein, sondern wie beim Naturschönen bringt der Zufall ihm dies oder jenes schon bearbeitungsfähig gemachte Material und je nach seiner besonderen Phantasie, geht er an dem einen Material achtlos vorüber, das andere aber regt ihn an zu noch kühnerem Ikarusfluge.

Nicht die Phantasie des Künstlers sucht und findet ein Material — wenigstens ist dies nicht der glückliche und haltbare Weg — sondern umgekehrt: die in einer Zeit gemachten neuen technischen Erfindungen weisen der Phantasie ganz neue Bahnen, wirken bestimmend auf die Geschmacksrichtung der ganzen Zeit. Allerdings ist dies ein Punkt, über den viel gestritten worden ist, weil namentlich die Sage und Halbsage gern den Impuls von dem wirklichen Künstler ausgehen läßt. (Jubal, Dädalus, St. Cäcilia, van Eyk — als Erfinder der Oelmalerei — auch der Streit um die Entstehung der Gothik, der jetzt zu Gunsten der statischen Motivirung entschieden sein dürfte, gehören hierher. Jedenfalls waren die technischen Erfinder Silhouet und Daguerre, welche von so großem Einfluß auf die Kunstrichtung ihrer Folgezeit werden sollten, nichts weniger als Künstler. Dädalus, der dem Kunsthandwerk, δαιδαλλειν, den Namen gab und Dädalus, der erste Künstler, der zuerst Menschen in scheinbarer Bewegung darstellte, sind ganz gewiß zwei verschiedene Personen. Die

*) Wie denn, nach ihm, die Dichtkunst wirklich kein solches haben soll.

Ikarussage veranschaulicht treffend das grundverschiedene Verhalten des eigentlichen Künstlers und des technischen Erfinders zu dem neu entdeckten „Material".*)

So sehr sich nun Vischer auch bemüht, den Grundirrthum jener hyperidealistischen Aesthetik, die Scheu vor dem Material und der Technik, zu überwinden, so sehr er auch mit Recht gegen den Raphael protestirt, der „auch ohne Hände" der große Künstler gewesen wäre, so sehr er die Technik zu Ehren bringen will, er gehört doch auch noch theilweise zu den Leuten, die „das Wort so sehr verachtend, nur in den Wesen Tiefen trachtend", das Wort schließlich gar nicht mehr als „Material" gelten lassen und die Künste in dem Maße höher stellen, als sie das wenigste Material gebrauchen. Auch er verbaut sich noch den Weg, die Technik und das Material, die Nachahmung überhaupt, richtig zu placiren, bringt sie zum Theil als Anhängsel und opfert dem „System" zu Liebe mehr, als seine sonst gesunde Kunstanschauung im Grunde dulden dürfte.

Dahin rechne ich denn auch die Unterscheidung zwischen todtem und lebendigem Material zu Ungunsten des letztern.

Die höheren Stufen in diesem „System" deuten immer durch größeres Selbstbewußtsein auf die folgende Stufe. Auch das „Naturschöne" ist in seinen höheren Erscheinungen nicht so „unbewußt", trägt schon jene naive Selbstbespiegelung zur Schau, die schon auf das nachgeahmte Schöne hinweist. Es ist schon irrig, wenn Vischer, um die Unbewußtheit als wesentliches Moment des Naturschönen nachzuweisen, die Naturvölker anführt, mit deren Naivität es aus ist, wenn sie von der Cultur beleckt werden. Das ist, nichts für ungut, ein anderer Gesichtspunkt, der unter die Vergänglichkeit des Naturschönen gehört. Die Naturvölker in ihrer Abgeschlossenheit sind nicht weniger „eitel", sondern nur naiver, ungestörter eitel; sie geben sich gerade so eitel wie sie sind, gefallen sich in natürlichem Pathos. Die schönste

---

*) Lernt der Künstler wie bei Vischer, die Technik erst nach der Phantasie kennen, so mag dies ein echter Künstler sein, aber sein Wollen ist dann dem Können voraus. Lernt er die Technik und Phantasie eher kennen als die Natur, so haben wir den Romantiker, den Virtuos, der nicht im tiefsten Kern original ist. Lernt er die Technik eher kennen als die Natur mit eignen Augen ansehen, so erhalten wir den akademischen Künstler. In der Lehre von der Phantasie wäre eben die grundverschiedene Art, wie der Künstler sich im Gegensatz zum technischen Erfinder, Gelehrten, Kunsthandwerker u. s. w. zum „Material" von Haus aus verhält, zu beleuchten.

Maid im Dorf dünkt sich die schönste in der ganzen Welt. Und so müssen auch die großen Helden und Epochen der Geschichte jene naive Selbstbespiegelung zur Schau tragen, sonst wirken sie genrehaft. Das eminente Genie spricht von sich geradezu in der dritten Person, belauscht die „Wunder in der eignen Brust". Denn wenn Schönheit, die „von sich weiß", gern „eitel" wird, so wirkt Schönheit, die von sich wissen könnte und dürfte, aber es nicht zu wissen scheint, dumm. (Man denke an Madonnengesichter im Leben und im Bilde, die „dumm" aber nicht demüthig aussehen.) Wenn Naturschönes sich nicht gerade lange auf diesem Gipfel selbstbewußter Schönheit zu halten vermag, ohne eitel zu werden, so folgt daraus nur die verschiedene Stellung, welche die verschiedenen Künste zu diesem vielleicht nur kurz andauernden Moment einzunehmen haben. U. s. w.

Und so weist denn auch die höhere Stufe des nachgeahmten Schönen, das „lebendige Material" schon auf die Phantasie, wie die höchst gesteigerte Phantasie schon in der „Kunst" sich befindet, „unwissend daß sie dichte", schon ganze Stücke bis zur letzten Vollendung in Gedanken concipirt.

Aber selbst jener Hyperidealismus widerlegt durch seine eigne Entstehungsgeschichte seinen Irrthum. Er selbst zeigt die unleugbarste geistige Verwandtschaft mit einem damals neuentdeckten Kunstmaterial. Es war die traurige Zeit, wo der mit dem Storchschnabel erzeugte „Schattenriß", die „Silhouette" eine Bedeutung erlangt hatte, wie heutzutage die Photographie, welcher der Phantasie das Wesentlichste noch überließ, welcher eine Scheu vor allem Handgreiflichen, eine Neigung zum Schemenhaften, Gedankenhaften, eine Conturenzeichnung und sibyllinische Geheimsprache in Kunst, Dichtung und Leben begünstigte, davon weder Griechen noch Mittelalter wußten. So bedeutende Begabungen, wie Jean Paul und Carstens blieben geradezu darin stecken, während derbere Naturen, wie Goethe, Schiller, Cornelius sich daraus herausarbeiteten und höchstens den Zopf noch dann und wann von hinten zeigten.

Gab nun die Silhouette als „Material" zu wenig, war mit dem besten Willen nichts durchaus Vollendetes daraus zu machen, blieb sie „Ausnahme", so gibt die Photographie als „Material" zu viel. Seit der Photographie befindet sich der bildende Künstler in derselben Lage, wie etwa ein Dramatiker gegenüber einer zu entwickelten, zu selbständigen Schauspielkunst; der Epiker bei einer Sprache, die „für ihn dichtet und denkt". Machen begabte Schau-

spieler aus dem dummsten Stück schließlich ein „Bühnenstück“, so verlohnt es sich ja gar nicht mehr der Mühe, nach wirklichem Gehalt zu streben. Da ist also die Mittelmäßigkeit oben auf, während das allzu dürftige „Material“ wenigstens den hochbegabten Künstler zeigte, der trotz alledem die Geister beherrschte.

Goethe klagt gelegentlich, es wäre vielleicht zum großen Dichter in ihm der Stoff gewesen, hätte sich nicht die Sprache unüberwindlich gezeigt. Ich meine umgekehrt, danke er Gott, daß die Sprache ihm Schwierigkeiten machte.*) Dante griff mit Recht statt zu dem ihm viel geläufigeren, viel entwickelteren Latein, zu dem noch wenig entwickelten Italienisch und wurde so der große Sprachschöpfer. Unsere Virtuosen machen's anders.

Unsere Aesthetiker seit Lessing's Zeiten plagen sich viel mit der Stoff-, Grenz- und Stylfrage in der Kunst; sie suchen dem Künstler nach dieser Seite hin Winke zu geben. Ich glaube, sie dürfen sich alle versichert halten, es liegt praktisch weniger an diesen Fragen; es liegt am Material. Wir müssen dort erst die richtige Mitte gewinnen.

Würden unsere Virtuosen, statt daß sie mit der in ihrem Munde wohlfeilen Ausrede, die Kunst sei an sich schwer genug, nur immer ein Material cultiviren, das längst schon gezeigt hat, daß und wie es zur höchsten Vollendung zu steigern ist, sich gleich Dante an einem Material versuchen, das ihnen größere Schwierigkeiten bietet, das noch erst zu zeigen hat, ob es der Vollendung fähig ist, sie würden von selbst dazu kommen, auch dem Gehalt an sich, unabhängig von der virtuosen Technik und „Mache“, die ihm gebührende Beachtung zu widmen und wir würden classisch glückliche Stoffe, die richtigen Grenzen und den „neuen“ Styl so ungesucht finden, wie Saul zu seinem Königreich kam; weil er eben nicht zu vornehm war, sich um das niedere Gethier zu bekümmern, aber auch nicht zu philisterhaft, das Suchen und Probiren in einem noch problematischeren Bereich Anfängern und Untergebenen zu überlassen. So aber schweben wir zwischen dem mehr oder minder philisterhaften „Rezept“, das ästhetische Klatschweiber für unentbehrlich ausgeben, und den gewagtesten Experimenten, die nur mit Aufgebot aller Mittel auskommen zu

*) Vgl. S. 97 und die dort entwickelten Gesichtspunkte.

können vermeinen, auf und ab, gerade als wenn wir nicht recht gescheit wären. Warum versuchen es unsere Virtuosen nicht einmal mit noch wenig geschulten Kräften? Die classischsten Werke sind mit einem noch unentwickelten Material geschaffen worden z. B. Raphael's Tapeten; Shakespeare's Dramen u. s. w. u. s. w.

XI. Darstellbarkeit des Häßlichen in der Kunst.

„Wo habe ich gesagt, daß der Eindruck, den die Schönheit der Helena auf die trojanischen Greise machte, gar nicht gemalt werden könne oder müsse.“ (Lessing. 5. Brief gegen Klotz.)

Alles ist darstellbar, sagte ich; also, wird man fragen, auch das Häßliche, das unangenehm Berührende?

Seit Lessing im Laokoon darauf die Antwort gegeben, daß das Häßliche darstellbar sei in der Kunst durch eine Wendung, die man ihm gebe zum Lächerlichen oder Furchtbaren und Schrecklichen, ist die ästhetische Untersuchung über diese Frage nicht müßig geblieben. Namentlich gehören Vischer's Untersuchungen über das Erhabene und Komische zu dessen eigensten und bedeutendsten Leistungen. Man weiß es jetzt, daß das Häßliche nicht blos zulässig, sondern eventuell geradezu geboten ist in der Kunst, daß die organische Wahrheit, die männliche Kraft eines Kunstwerks wesentlich auf angemessener Verwerthung des Häßlichen, des Furchtbaren oder Komischen, des Schrecklichen oder Lächerlichen beruhe.

Die absolute Vermeidung des Häßlichen ist die ästhetische Quadratur des Cirkels, an der sich z. B. die mittelalterliche Kunst überschlug und ausartete in Süßlichkeiten oder Fratzen. In dem zopfigen Kunstgeschmack erzeugte es unter andern den Bernini'schen Baustyl, den „Todfeind der graden Linie.“

Da ich nun nicht gerne mit meinen Worten dasjenige wiederhole, was Andere mit ihren Worten schon besser gesagt haben, so will ich hier nur das berühren, was in Bezug auf diese Frage durch die von mir aufgestellten Gesichtspunkte von, wie ich glaube, neuen Forderungen sich ergeben dürfte.

Schon Vischer hat ganz richtig bemerkt und detaillirter ausgeführt, wie der Grad der gebotenen und zulässigen Häßlichkeit sich wesentlich bedinge durch den Grundcharakter, das Grundwesen je der einzelnen Künste. Da nun nach meiner Theorie alle Kunst je einen

Wetteifer zwischen zwei Künsten darstellt, so bedingt sich meines Erachtens auch die Forderung und Zulässigkeit des Häßlichen je nach dem speziellen Wetteifer mit einer anderen Kunst; insoweit durch diesen Gesichtspunkt auch ein größeres oder geringeres Maß, eine andre Art von Häßlichkeit gefordert oder gebilligt werden kann, indem auf diese Weise je eine Kunst Theil nimmt an dem größeren oder geringeren Spielraum von Häßlichkeit, den eine andere Kunst in Anspruch zu nehmen hat; ich sage Theil nimmt, nicht das volle Maß, sondern nur ein größeres oder geringeres Maß wird dadurch ästhetisch zulässig.

Dies hoffe ich an den gültigsten Mustern anschaulich machen zu können.

Doch man erlaube mir, daß ich zu diesem Zweck meine Anschauung über das Häßliche in der Kunst überhaupt etwas wiedergebe, ohne zu wissen, ob ich dabei mich auf dem Boden streng correkter ästhetischer Untersuchung bewege.

Mir will scheinen, es gebe zwischen dem Lächerlichen und Schrecklichen noch eine dritte Art von ästhetisch zulässiger Art des Häßlichen, welche weder das eine noch das andere sei, welche weder dem Erhabenen noch dem Komischen, sondern mehr dem einfach Schönen entspricht: in den bildenden Künsten ist es das sogenannte Charakteristische: die Zuthat von Häßlichkeit, die gewisse Wesen als durchschnittliches Merkmal, als organisch Charakteristisches aufweisen. Der Barbar, der Sclave, Philister, Bediente, Plebejer, Bettler, Kranke, das Alter, der Charakterkopf sind zunächst weder schrecklich noch lächerlich; die ihnen wesentlichen Züge soll die gereifte Kunst nicht verflüchtigen. Auf dem Gebiet der Baukunst entspricht diesem Element die Herbe der baulichen Construction an sich, auf dem Gebiet der fortschreitenden Künste aber das Peinliche, von dem sich erst entscheiden soll, ob es zum Komischen oder Erhabenen sich wende. Der Punkt z. B., wo in Goethe's Iphigenie der Barbar Thoas anfangs einen weder herzlichen noch grimmigen Abschied nehmen und geben will, ist hier bezeichnend. Das ist weder lächerlich noch schrecklich, sondern charakterisirt nur den Barbar, der weder Intrigant noch gebildeter Weltmann ist.

Von dieser Art Häßlichkeit behaupte ich nun, sie ist erlaubt, ja eventuell geboten in der Kunst, wenn sie die unmerkliche Zuthat einer n o b e l n A u f f a s s u n g im Künstlergeiste selbst verräth; dagegen wirkt das Häßliche, mag es nun lächerlich, schrecklich oder einfach

charakteristisch sein, allemal abstoßend, wenn es eine Verwandtschaft zum Lächerlichen, Schrecklichen, Peinlichen und Niedrigen im Künstler selbst verräth.

Mit welcher Noblesse und doch charakteristisch, ohne falsche Idealisirung das Häßliche aufgefaßt werden kann, beweist unter andern der sogen. Barberinische schlafende Faun in München; er gehört geradezu in die erste Klasse griechischer Kunst und zeigt eine gesundere, vollere Idealität als selbst Apollo und Laokoon.

Aber diese Frage überhaupt scheint mir bei Lessing, vermuthlich durch einige mißlungene Kunstwerke, aus denen, wie ich schon in der Einleitung bemerkte, für die ästhetische Theorie nichts zu beweisen ist, in dem richtigen Gesichtspunkt etwas verwirrt.

Er sagt unter anderm:

„La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die erstenmale, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck, aus seinem Lachen wird ein Grinsen", und weiter an einer anderen Stelle: „Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben (in der Malerei), die unangenehme Empfindung gewinnt die Oberhand und was in den ersten Augenblicken possirlich war, wird in der Folge blos abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit . . . ."

Aber mit demselben Recht kann ich auch sagen: Hört das Champagnerlied aus dem Don Juan öfter nach einander und der Eindruck bacchantischer Lust wird immer schwächer, man hört und sieht zuletzt nur die Quälerei.

Lessing will ja die Künste im Vergleich zu einander kritisch untersuchen, nicht durch bestechende Gruppirung der Argumente einen rhetorischen Erfolg erzielen; dazu ist aber erforderlich, daß hüben und drüben mit möglichst gleichem Maße gemessen werde.

Nun sehe man dagegen seine Gegenüberstellung! Auf der einen Seite der Thersites des Homer, auf der andern ein Zopfportrait in seltsamer Auffassung, auf der einen Seite eine Episode, ein „Ruhepunkt" in einem größeren, umfangreichen Werke, auf der andern der Versuch das Komisch-Häßliche für sich allein darzustellen, auf der einen die Frage nach der Wirkung auf die Dauer wenig oder gar nicht erörtert, auf der andern diese Frage zum wesentlich bestimmenden Moment gemacht. So muß die Entscheidung für die Malerei unverhältnißmäßig ungünstig ausfallen.

Oder genügt es diese drei höchst wichtigen Momente mit dem einfachen Satz zu erschöpfen: Ich will es nicht wagen, so geradezu mit Nein hierauf — auf die Frage nach der Zulässigkeit häßlicher Formen in der Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen — zu antworten?

Ich würde die Sache nicht so scharf nehmen, wenn nicht Lessing's berühmter Name durch das Bestechende dieser Argumente so bestimmend auf die neuere Aesthetik gewirkt hätte, daß dem Künstler kaum etwas anderes übrig bleibt, als entweder Lessing's Wink durchaus zu ignoriren, oder sich nach eigenem Ermessen darüber hinwegzusetzen. Denn offenbar ist die Grenze, die er zieht, zu eng und die Art seiner Argumentation durch höchst ungleiche Gegenüberstellung entschieden ungerecht.

Zunächst frage ich: Ist, was in einem Cyclus, einem größeren Ganzen von extremen Formen gestattet ist, auch darum im Einzelnen gestattet? Lessing mußte statt des Portraits des La Mettrie etwa die häßlichen Lahmen auf Raphael's Tapetencyclus dem Thersites gegenüberstellen, mußte auf den Unterschied aufmerksam machen etwa zwischen dem Barberinischen Faun und dem sterbenden Fechter. (Die Meister beider Werke huldigten keinem falschen Idealismus und doch ist ein gewaltiger Unterschied zwischen beiden Werken, der wesentlich auf Rechnung des persönlichen Genies, der angebornen Noblesse zu setzen ist.) Er mußte endlich nach einem Werk der Poesie suchen, das nur die Schilderung einer an sich häßlichen Gestalt gab, und dabei nicht unbetont lassen, daß gerade, was die Wirkung bei wiederholtem Genuß und auf die Dauer betrifft, die bildenden Künste weit eher, wie ich darauf schon Abschn. VII. hingewiesen, als die fortschreitenden Künste Momente extremen Affekts zum Vorwurf wählen können. Man verstehe mich recht, ich meine, an und für sich, ohne beruhigenden Contrast. Man erinnere sich doch nur an die Wirkung von Affekt- und Bravourarien aus allem Zusammenhang gerissen, oder gar in unaufhörlicher Wiederholung vorgetragen und vergleiche damit den Laokoon, den Fechter, ja die extremsten Schrecknisse, denen nur ein Michel-Angelo, Cornelius oder Rethel Form geliehen, in ihrer Wirkung auf die Dauer.

Ich sage, all' dergleichen extreme Affektsscenen verlieren etwas auf die Dauer, dürfen nicht zu ununterbrochen genossen werden, aber sie sind trotz alledem erträglicher in der bildenden Kunst, eben weil das Schreckliche, Komische und Leidenschaftliche überhaupt nicht so

unmittelbar wirkt und wir Zeit behalten, uns von dem Affekt nach Belieben abwendend in die Schönheiten der Darstellungsformen an sich zu verlieren.

Dies eben bringt mich auf einen weiteren Gesichtspunkt, dessen Nichtachtung die Frage um die Darstellbarkeit des Häßlichen und extremer Verhältnisse überhaupt durchaus verwirren muß.

Zur Zeit ist es allerdings nur die Musik, die Notensprache, welche durch ausdrückliche Andeutungen die grundverschiedene Art des Vortrags und demnach auch der Aufnahme, aber doch auch nur, um das tollste Mißverständniß zu vermeiden, für den Notenlesenden anzudeuten pflegt. In der Poesie pflegt man von dem gebildeten Leser das mit richtiger Betonung, richtigem Ausdruck Lesen als ein in der Schule Gelerntes vorauszusetzen; aber das Gesetz gilt hier doch für alle Künste, auch die bildenden Künste, selbst die Architektur.

Auch der bildende Künstler darf den gebildeten Beschauer vorauszusetzen, der mit richtigem Ausdruck und Verständniß, gewissermaßen in richtigem Tempo zu sehen weiß, der nicht durch Buchstabiren an den einzelnen Mitteln des Ausdrucks ihm seine ganze Intention vereitelt und auf den Kopf stellt, wie man z. B. die Intention eines Musikers total verderben würde, wenn man ein Certissimo als schläfriges Andante oder einfaches Allegro und umgekehrt vortragen würde.

Wir können und sollen Werke der bildenden Kunst gewissermaßen in verschiedenem Tempo sehen. Wir sollen ein Andachtsbild auch mit Andacht und Ruhe, aber ein Werk von gewaltig dramatischem Feuer nicht zu kühl und schläfrig in uns aufnehmen.

Und dies bringt mich wieder auf die schon oben berührte Frage. Gar mancher möchte nämlich, wenn er den Thersites des Homer mit den Lahmen des Raphael vergleicht, letztere eher wegwünschen und damit diese Frage zu Ungunsten der Malerei entscheiden. Aber ich möchte die Frage offen lassen, ob er dann auch, in der Sprache der Musik zu reden, das Tempo richtig gegriffen hat, als er sich die Tapeten Raphael's ansah.

So gut Mozart nur einmal das Tempo des Champagnerlieds in der Oper wählte, hat Raphael nur einmal sich zu diesem Grade äußerster Häßlichkeit verstiegen. Ueber diese Grenze hinaus fängt in dem einen Falle das Sprechen, im anderen die Carikatur an. Wir sollen dabei eben nicht allzu eingehend verweilen.

„Lies die Geschichte mit Andacht", sagt Goethe im Werther, ich aber füge hinzu, lies die Geschichte und genieße die Kunst eventuell auch mit erhöhtem Feuer. Epochen des Sturms und Drangs, wie Darstellungen derselben dürfen nicht unter die mikroskopische Lupe genommen werden, sonst verlieren sie, wenn nicht selbst alle geschichtliche Wahrheit, so sicher allen ästhetischen Gehalt. Die Grenze wird dann zu einseitig fühlbar, wo hohe Begeisterung sich in Unklarheit, Trug und allem widrigen Element versteckt findet und schließlich nichts bleibt, als eine riesige Fratze, ein colossales Irren. Zu solchen Epochen gehört die Apostelgeschichte; sie darf weder mit schwächlicher Andacht, noch mit rationalistischer Kritik gelesen, geschweige denn künstlerisch dargestellt werden, sonst verliert sie den wahren Gehalt. Hier eben ist der Punkt, wo Tendenzgeschichtsdarstellung im großen Sinne des Worts gefordert wird. Der gewaltige Umschwung der Weltanschauung, welche auch den letzten Krüppel von dem Fluch der aristotelischen Auffassung, daß es zwiefach geschaffene Menschen, Freie und Unfreie gebe, befreite, mußte auch künstlerisch fühlbar gemacht werden.

In diesem Sinne vertheidige ich, wie Lessing den Thersites des Homer, so die Lahmen Raphael's.

Aber es kommt hier selbst der Unterschied des Materials und der Technik in Betracht. Man soll auf einer Orgel kein Champagnerlied spielen, das wäre freilich Entwürdigung, auch ist der Instrumentalmusik Manches zuzumuthen, was der menschlichen Stimme nicht zuzumuthen ist. Darum hat ja auch jede Kunst verschiedene Materiale und der Dichter, der hierin am beschränktesten erscheint, hat doch sein verschiedenes Metrum, Versmaß, Wortfall, wodurch er, wie dies z. B. Goethe so wunderbar zeigt, gewissermaßen nicht mehr dieselben Worte gebraucht. Aber freilich muß er darauf hin gehört und vorgetragen werden.

So richtet sich die größere oder geringere Zuläßigkeit häßlicher Formen selbst nach dem Material resp. bedingt das Häßliche verschiedenes Material.

Das einfach Charakteristische soll nicht in einer Vortragsweise, die einen gewissen Affekt fordert, das Schreckliche nicht mit minutiöser Correktheit und Ausführung dargestellt werden. Der Geist ist's, der lebendig macht. Was hilft sonst die schönste, die correkteste Form?

So ist es denn nicht genug, wenn Vischer die Lessing'sche Theorie dahin erweitert, daß er die Verschiedenheit der verschiedenen fort-

schreitenden oder bildenden Künste unter sich in Bezug auf die größere oder geringere Zulässigkeit der Darstellung häßlicher Formen betont, es mußte wieder in den einzelnen Künsten ein Unterschied gemacht werden, je nach den spezielleren Umständen. Material, größeres Genie, cyklische, umfangreiche Werke, bedingen hier einen größeren oder geringeren Spielraum; schließlich aber auch, wie ich eingangs erwähnte, der spezielle Wetteifer je mit einer anderen Kunst, der ja die höhere Kunst, wie das höhere Stylgefühl nach gegenwärtiger Darstellung bedingt.

Letzteren Gesichtspunkt speziell auch für das Häßliche als maßgebend nachzuweisen, versprach ich und zwar an den besten Mustern des Styls darzustellen.

Goethe's Iphigenie z. B. ist plastisch concipirt. Dies ließ demnach nur eine Andeutung des Komischen zu, besser noch es blieb ganz weg (wie Goethe denn auch that). Das Furchtbare und Schreckliche dagegen mußte mit einer gewissen plastischen Objectivität und Ruhe erscheinen. Das einfach Charakteristische aber blieb dabei dominirend, es erscheint in Thoas, Klytemnestra und den Gräueln der Tantaliden als peinlich, gibt nicht mehr, als zur Charakteristik des Barbaren und eines furchtbaren Titanengeschlechts nothwendig war.

Faust dagegen ist musikalisch concipirt. Hier gerade konnte das einfach Charakteristische weniger verwandt werden; es mußte ihm eine Wendung zum Komischen (Wagner, Schüler, Martha, Hexe, Mephisto u. s. w.) gegeben werden, das furchtbar Häßliche aber als „Spottgeburt von Dreck und Feuer“ halb widerlich, halb beißend komisch sich steigern.

Aehnlich ist es mit dem Nibelungenlied. Das Komische wie das Furchtbare fand Stelle, geht, wie in der beißenden Ironie des Hagen in einander über. Das Häßliche dagegen als einfach Charakteristisches, als peinliche Situation wird nur ganz leise angedeutet:

„nu wer was, der uf eime schilde vor dem Waschenstein saz,
da im von Span Walther so vil der friunde sluoc?“

um durch die strafenden Worte Dietrich's gleich eine Wendung zum furchtbaren Ernst zu nehmen.

So sehen wir denn auch Raphael einen gleichen Unterschied machen. Der Saal del segnatura läßt nur das Häßliche als einfach Charakteristisches zu; die Tapeten, die Transfiguration, Heliodor dagegen weniger dies, als das geradezu Furchtbare und leidenschaftlich Verzerrte.

Und so ließe sich dies durch die mannichfaltigsten Beispiele belegen. Ein geläutertes Stylgefühl wird hier wohl zu unterscheiden wissen.

Was nun die Architektur betrifft, so will Vischer von ihr das Komische g a n z ausgeschlossen wissen. Ich gebe zu, sie ist die Kunst, in der es am wenigsten Platz hat; aber auch hier ist der Wetteifer je mit einer andern Kunst maßgebend für den Grad zulässiger Komik. Der Widerspruch zwischen dem ideal empfundenen und dargestellten Zweck je eines Bauwerks und dessen dem leidigen Bedürfniß dienenden praktischen Zweck enthält a n s i c h schon eine verhüllte Komik, einen Widerspruch, der sich zum Erhabenen zwar wendet; aber je mehr dieses sich steigert, je stärker dadurch der Widerspruch des ideellen und praktischen Zwecks auffällt, desto mehr wird auch die Komik auftreten; nur die willkürlich erfundene Komik bleibt ausgeschlossen. Beleg hierfür ist die unwillkürliche Komik, mit der der Volkswitz diesem lebhaft empfundenen Widerspruch gerne Ausdruck gibt, z. B. die Laterne des Demosthenes. Hier trat deutlicher als sonst bei griechischen Bauten dieser Widerspruch des ideellen und praktischen Zwecks hervor; eine gothische Wassernase läßt ihn noch deutlicher erscheinen, unwillkürlich wird drum auch sie mit einem Anflug von Komik benannt und ausgeführt. Nur wenn, wie in schiefen Thürmen oder in barocken Schnörkeln, die weder einen praktischen noch ideellen Zweck haben, geschweige denn den Widerspruch zwischen beiden offenbaren, die Komik g e s u c h t wird, so ist dies eine Komik, die dem Geist der Architektur, aber auch dem Geist der Kunst überhaupt widerspricht. Das ist gesuchte Komik, wie sie auch in der Dichtkunst z. B. in unmotivirtem Haschen nach Wortspielen, lächerlichen Situationen und Conflikten, oder in der Musik durch sinnlose Contraste u. s. w. gesucht werden kann. Will man dagegen, wie die Architekten, welche Alles aus dem praktischen Bedürfniß herleiten wollen, diesen Widerspruch zwischen dem idealen Zweck und dem praktischen Bedürfniß und damit die verhüllte Komik, die in allem Erhabenen liegt (vgl. Shakespeare's Lear „Mit dem Titel „Narr“ wurdest du geboren“), vermeiden, will man z. B. über das gothische „Glashaus“ witzeln, so fällt der Architekt in denselben nur umgekehrten Fehler, wie z. B. der Comödiendichter, welcher den ernsten Kern, der schließlich doch seiner komischen Außenseite zu Grunde liegt, zu deutlich ausspricht, oder gar eine Komik ohne jeden ernsteren Kern walten lassen wollte. In beiden Fällen wird der Dichter oder Architekt nüchtern und trivial.

Anders der Grieche. Er trieb den bloßen Possenreißer mit Pfeifen und Schlägen von der Bühne, aber er gestattete beifällig die Aufführung jener Gebäude der Tripoden (dazu die erwähnte Laterne des Demosthenes gehört), über welche der nüchterne Verstand lächeln mag. Wir aber glauben wunders wie verständig zu sein, wenn wir von der Comödie nur den „höheren Blödsinn", von der Architektur nur ein nüchtern verständiges Gebäude verlangen; nur um Gottes willen Nichts, das einen Anflug von Erhabenheit und damit auch von Komik hat.

XII. Aesthetische Ausnahmen.

„In jedem Künstler liegt ein Keim von Verwegenheit, ohne den kein Talent denkbar ist, und dieser ist besonders rege, wenn man den Fähigen einschränken und zu einseitigen Zwecken dingen und brauchen will."
(Goethe, Naivität und Humor.)

„Keine Regel ohne Ausnahme" oder: „Ausnahmen bestätigen die Regel!" heißt es schon in den allergewöhnlichsten, pedantischsten Dingen. Wie viel mehr wird die Aesthetik, deren Wesen einen hohen Grad von Freiheit schon in sich bedingt, auch Ausnahmen von der Regel zulassen.

Auch wird selten wohl ein Angriff auf ein Kunstwerk aus allgemeinen Regeln gemacht, der nicht auch zugleich, ja vorwiegend fast, ein Angriff auf den darstellenden Künstler selbst wäre.

Man möge in solchem Falle jedoch wohl unterscheiden und demnach das Kind mit dem rechten Namen benennen!

Denn auch an sich ästhetisch Unzulässiges, es kann durch die echt-künstlerische Art, wie ein Künstler es in einem gegebenen Falle verwendet, nach „Umständen" wie ich sagte, von entschieden ästhetischer Wirkung sein.

Das Feld ist hier allerdings sehr weit und kann ich unmöglich alle die Ausnahmen berühren, welche hier denkbar und nachweisbar sind; ich will daher nur zum besseren Verständniß einige der gewöhnlichsten, äußersten Fälle erwähnen.

So muß die Aesthetik z. B. ganz entschieden Protest erheben gegen die Vermengung von Plastik und Malerei in der Weise von Hochreliefs mit verkleinerten Hinterfiguren. — Niemand, der Geschmack hat, wird darum auch die prächtigen Broncethüren des Ghiberti am Baptisterium in Florenz verdammen können oder wollen.

Oder einen andern Fall. Gewiß kann es kaum etwas Abgeschmackteres geben als Automaten und bewegliche (Wachs)-Figuren in der bildenden Kunst. — Dennoch kann der künstliche Löwe des

Leonardo de Vinci, welcher dem Könige von Frankreich entgegenging, ein wirkliches Kunstwerk gewesen sein.

Dahin gehören denn auch die bemalten und vergoldeten Holzschnitzwerke, wie wir sie im späteren Mittelalter so häufig angewandt finden. Es muß zugegeben werden, daß wirklich schöne und künstlerische Leistungen sich darunter finden lassen.

Die Ausnahme wird zumeist nur dann verderblich, wenn entweder darüber das Gefühl verloren geht, daß dergleichen nur ausnahmsweise gestattet sei, oder wenn dadurch der Mangel an wirklicher Darstellungsfähigkeit verdeckt und bemäntelt werden soll; wenn eine Freiheit, die der wahrhaft geniale Meister sich nie ohne gegründeten Anlaß erlaubt, zum Zweck einer affectirten Genialität benutzt werden soll.

Man scheut sich da nicht, angeblich hohe Muster der Classizität zu seinen Gunsten anführen zu können und zu dürfen.

Da kommt ja gleich die vielbesprochene Frage nach der Polychromie der griechischen Tempel und Statuen. Zugegeben, daß der Beweis, daß diese Polychromie nicht nur vereinzelt, sondern sehr häufig angewandt war, erbracht ist, ist damit etwas Genügendes bewiesen?

Haben nicht die alten Griechen, trotz ihres eminenten angebornen Sinnes für das eigentliche Element künstlerischen Scheins, in dem sie ja gerade classisch bahnbrechend für alle Folgezeit auftraten, gleichwohl alle die Zwischenstufen durchmachen müssen, wie andere Völker auch, die von der primitivsten zur vollendetsten Kunstblüthe führen. Zu diesen Zwischenstufen gehört aber nachweisbar auch die, daß jene Verbindung der Darstellungsvorzüge zweier Künste, die bei gereifter Kunst durch geistigen Schein erstrebt wird, zunächst durch direkte Verbindung von zwei Darstellungs- und Kunstmaterialen versucht wird. Je mehr die Kunst sich zur Erkenntniß ihres eigentlichen Wesens erhob, desto mehr sehen wir sie auch bei den Griechen diese Ueberkommnisse einer primitiveren Kunstentwicklung abstreifen.

Wie man nun bereits bemerkt haben wird, liebe ich es, bei Fragen, die ohne vorliegendes Beispiel schwerlich zu entscheiden sein dürften, gleichwohl Verhältnisse berühren, die für alle Künste gelten, meine Beispiele zumeist aus der Dichtkunst herzunehmen, weil diese Proben und Beweisstücke am zugänglichsten, bekanntesten und einleuchtendsten zu sein pflegen.

So habe ich ja schon im ersten Abschnitt angedeutet, wie geistreich Goethe in dem Monolog aus Faust: „Ach neige, du Schmerzens-

reiche .... ein eigentlich der Dichtkunst verwehrtes tautologes Element, „wie weh', wie weh', wie wehe" — „ich wein', ich wein', ich weine — verwandt habe. Allgemein gesprochen ist das ja der äußeren Form nach genau dasselbe, was z. B. Shakespeare zur Travestirung einer noch unreifen, unklaren und primitiven Dramatik in seiner bekannten Rüpelcomödie im „Sommernachtstraum" verwendet: O Nacht, o Nacht, o rabenschwarze Nacht, — ach, ach, ach, ach, Himmel, ach! —; aber so verschieden die Ursache ist, aus welcher dieses Zurückgehen in die Formen einer primitiveren Kunstentwicklung ist, so verschieden ist auch die ästhetische Wirkung. Was in dem einen Falle komisch unreif erscheint, wirkt im anderen Falle wehmüthig ergreifend.

So ist es denn auch bei ähnlichen Rückgriffen in eine primitivere Kunstweise auf dem Gebiete anderer Künste. Es kommt schließlich darauf an, ob dergleichen aus wirklicher Armuth, wirklichem Mangel an echter Productivität, aus geheuchelter Naivität und Genialität oder mit wahrhaft genialer Intention versucht wird.

Auch können Rücksichten auf äußere Verhältnisse hier bestimmend wirken. Man kann es z. B. gelten lassen, wenn in Ermangelung von Marmor oder Sandstein, schlichte Holzstatuen vergoldet und farbig gestimmt werden, wenn überhaupt das ganze Schnitzwerk den Goldgrund und Goldton architektonisch wirksam verwerthet; aber wenn wir in Jesuitentempeln die Decken mit Marmor oder Stukaturreliefs überladen sehen, an den Säulen aber bemalte Holzfiguren stehen, Alles nur, um unkünstlerischen Augen als reich und glänzend zu erscheinen, so sagt der gute Geschmack: Lebewohl!

Doppelt wirkt dergleichen natürlich anstößig, wenn nicht einmal ein gewisser Farbensinn dabei entwickelt wird und die direkte Einwirkung auf ein kunstunverständiges Publicum fühlbar wird. Umgekehrt kann auch der ästhetische Rigorismus nur zur Bemäntelung einer gewissen Einseitigkeit der Begabung dienen: Ein Maler kann sich z. B. gleichgültiger gegen die Farbe verhalten, weil er selbst wenig Farbensinn hat; umgekehrt aber kann ein vorwiegend coloristisch angelegtes Naturel z. B. Rembrandt mit blossem Schwarz und Weiß eine vollendet farbige Wirkung erreichen, wie dessen Radirungen hiervon geniales Zeugniß ablegen.

Die Grenze ist also in der That nicht unbedingt zu bestimmen, allgemein gesprochen, läßt sich da wenig mehr sagen, als: die Ausschreitung wie die ästhetische Strenge dürfen nicht ein testimonium paupertatis sein.

Da aber das Gefühl für das, was Ausnahmsfälle in der Aesthetik besagen wollen, nicht so allgemein geläufig ist, dieses Gebiet aber in Wirklichkeit ein ziemlich großes ist, so kann es immerhin nichts schaden, wenn wenigstens auf die Mannichfaltigkeit dieses Gebiets einigermaßen aufmerksam gemacht wird.

Schon in dem Abschnitt über das Material und sonst an anderen Stellen habe ich manche dieser Ausnahmsfälle angedeutet: Rücksichten auf das Material im weitesten Sinn des Worts, in dem ich darunter alle äußeren Bedingungen des Kunstwerks — Darstellungsmittel, Zweck, gegebener Stoff, Publicum, Zeit und Ort u. s. w. — die alle ja an und für sich schon etwas Exceptionelles an sich haben können, begriff. Schon dort eröffnete sich uns ein ziemlich weites Feld derartiger Ausnahmsfälle, dennoch ist dasselbe noch ungleich größer.

Auch ist selbstverständlich die Ausnahme dort leichter zu rechtfertigen, wo sie nicht ein Haupt-, sondern Nebenmotiv in dem großen Ganzen eines Kunstwerks ausmacht, eine Unterscheidung, die meistens nicht gemacht wird, wenn die Frage aufgeworfen wird, ob dies oder jenes „darstellbar" sei oder nicht. Desgleichen haben Kunstwerke von geringem Umfange, vorübergehender Bedeutung, scizzenartiger Erscheinung einen weniger enggeschlossenen Kreis des Darstellbaren.*) Ebenso erweitert oder verengt sich der Kreis des Darstellbaren je nach dem Wetteifer mit einer speziellen Kunst, der im speziellen Falle stattfindet (vgl. S. 40), ebenfalls ein Gesichtspunkt, der häufig ganz außer Acht gelassen wird. Die Malerei z. B., welche mehr mit der Musik wetteifert, hat ähnliche größere Freiheiten, wie letztere, in Bezug auf episodenartiges Spiel der Phantasie, größeren Umfang des gleichzeitig Gegebenen, als die Malerei, welche mit Plastik oder Dramatik wetteifert. Es geht unmöglich an, für dergleichen grundverschiedene Intentionen dasselbe allgemeingültige Gesetz aufstellen zu wollen.

Man tadelt z. B. mit Unrecht an Paul Veronese's Festbildern das Zurücktreten der (angeblichen) Hauptsache vor der Fülle des Nebensächlichen und Episodenartigen. Die Intention ist hier eine musikalische, das „Hurrah der Farbe", die allgemeine Jubelstimmung ist die Hauptsache. Entweder also ein feierliches, tiefsinniges An-

---

*) Ich will nur an den reichen Spielraum des Arabeskenartigen in der bildenden Kunst erinnern, an Illustrationen u. s. w.

dante (Sixtinische Madonna) oder ein rauschendes Allegro (oder Scherzo), kein mageres Mittelding zwischen beiden.

Oder umgekehrt: klar und knapp ausgesprochene Handlung, keusche Plastik ohne besonderen Farbenpomp; nicht aber Beides geben wollen, wie so manche akademisch langweiligen Prachtbilder, welche vermeinen, man könne Jubel mit Pedanterie verbinden.*)

So bewegt sich Paul Veronese viel seltener, als gewöhnlich vermeint wird, schon der Ausnahme zu; denn es muß ein für allemal dem Künstler freigestellt bleiben, welche Seite er seinem Stoffe abgewinnen will. (Siehe den Abschnitt: Etwas über Kritik.)

Wenn z. B. Raphael in seiner Befreiung Petri aus dem Gefängniß eine dunkle Wand durch den Reiz verschiedener Beleuchtung und Lichteffekte — sonst dem Ernst des Gedankens weniger anstehend — belebt, auch die Wiederkehr derselben Personen auf dem Bilde anbringt, so gehört dies entschiedener in das Gebiet künstlerischer Ausnahme, als eine frei poetische Auffassung eines Stoffes an sich.

Desgleichen auch Steinle's legendarische Darstellungen, welche dieselbe Person wiederholt auf einem Bilde zeigen. Die Ausnahme wird hier durch den naiv legendarischen Stoff motivirt und ist gegründeter, als legendarische Naivitäten mit aller Pedanterie naturalistischer Correctheit darstellen zu wollen. Dergleichen kann geradezu abgeschmackt erscheinen.

Ebenso werden cyklische Werke, deren Ausführung eine Reihe von Jahren in Anspruch nimmt, die zu umfangreich sind, um auch für die schnellst arbeitende Phantasie in einem Guß gleich erfaßt zu werden, in der Regel Spuren einer nachhelfenden statt wirklich schaffenden Phantasie, Spuren künstlerischer Verminderung und Entwicklung aufweisen und so der Ausnahme nicht ganz entbehren können.

Es geht unmöglich an, hier mit rigoristischer Strenge kritisiren

---

*) Das Urtheil des so streng dramatischen Alfred Rethel dürfte hier bemerkenswerth sein: „Ich möchte den stillfrommen und duldenden Thränenkünstlern, die da meinen, ein gen Himmel geschlagenes Auge und eine recht einfältige Silhouette der Figur sei der Abdruck eines echt christlich-demüthigen Künstlergemüthes, ich wollte, denen könnte ich die große Anbetung der drei Könige von Paul Veronese vorführen, und wenn sie dann nicht diese Fülle der Poesie vereint mit einer etwas derben aber herzerwärmenden christlichen Anschauung erkennten, dieses Hurrah, dieser Triumph der Farbe das Blut in ihre blau gewordenen Finger zurückführen würde, dann sollte man sie dörren und als kopflose Fastenfische einem Dominikanerkloster zuschicken."

zu wollen. Ist es doch selbst schon eine poetische Redensart, wenn man von dem Bilde, das „klar und leicht, wie aus dem Nichts entsprungen“ vor dem „entzückten Blick“ steht, spricht. Auch die am meisten „aus einem Guß“ entstandene Conception verräth dem schärfer Zusehenden, daß sie gewachsen ist, wie eine Knospe sich entfaltet zur Blume, d. h. ein Blättchen entfaltet sich etwas früher, das andere etwas später zur vollen Reife. Mag auch, wie Goethe dies Bild von seinem „Werther“ gebraucht, die Conception zusammenschießen, „wie das Wasser im Gefäß, das eben auf dem Punkt des Gefrierens steht, durch die geringste Erschütterung gleich in ein festes Eis verwandelt wird“, sie thut dies, wenn auch mit unglaublicher Schnelle, doch immer nach und nach. Es heißt also aus dem Nirgendsheim der Abstraction das reale künstlerische Schaffen an der Wurzel angreifen, wenn, indem dies Verhältniß bei massenhafter Aufgabe sich allerdings fühlbarer zeigt, man daraus einen Vorwurf mangelnder Einheit u. s. w. herleiten will. Es heißt geradezu vom Künstler conventionelle Lüge verlangen, wenn man von ihm fordert, daß das Kunstwerk diese Spuren des Werdens und Gewordenseins, auch beim Künstler selbst, zu vertuschen suchen solle. Deshalb gibt es für den ästhetischen Philister überhaupt kein wahrhaft vollendetes Kunstwerk, denn jedes trägt mehr oder minder solche Spuren an sich; während das echte Kunstwerk vollendeter, d. h. wahrer ist, als der Künstler oft selbst glaubt.

Solche Spuren zeigt z. B. Raphael's Saal del segnatura. Man fühlt deutlich, wie nicht überall gleich glückliche Griffe sich boten, man fühlt den sich entwickelnden Raphael, fühlt z. B. wie er die Jurisprudenz, als den undankbarsten Stoff, auf zuletzt verschoben, immer hoffend, es werde sich ihm ein glücklicherer Gedanke vielleicht noch bieten. Die abstract allegorischen Gestalten statt lebendiger Handlung sind ein Lückenbüßer, der zur Noth nur mit den darunter angebrachten Darstellungen die Doppelnatur des Rechts, die theoretische und praktische Seite desselben, veranschaulicht.

Wie gesagt, es heißt das reale Schaffen angreifen, dergleichen wegzuwünschen.

Der Angriff des Cornelius auf Kaulbach's Treppenhaus, daß er zwei bereits vorhandene Compositionen, Hunnenschlacht und Zerstörung Jerusalems, mit in den Cyclus aufgenommen, ist ungerecht. Beide waren schon in cyklischem Sinne gedacht. Der Tadel müßte meines Erachtens anders lauten.

Es tritt auch hier zumeist der Satz in seine Rechte: Wer keine

Ausnahme zuläßt, läßt auch keine Regel zu, hat auch, was die Regel anbelangt, ungeklärte Grundsätze.*)

Aber nicht nur solche Ausnahmen, welche man gewöhnliche, häufig vorkommende nennen kann, welche in der angeblichen Unvollkommenheit alles künstlerischen Schaffens, in der Abhängigkeit von Zweck und Umständen ihre Rechtfertigung oder doch Entschuldigung finden, welche die feineren Unterschiede der Aesthetik berühren; sondern sogar Dinge, die nicht blos häßlich, sondern geradezu als gemein, peinlich, niedrig dem Grundwesen aller Kunst und Schönheit widerstreitend erscheinen, sind ästhetisch zulässig — in Ausnahmsfällen „nach Umständen ein würdiger Gegenstand der Kunst". Mein scheinbar zu weit gehender Satz, daß „Alles darstellbar" sei, er geht nicht zu weit, in Ausnahmefällen. Allerdings aber gibt es hier ein großes und weites Gebiet von Darstellungsobjecten, die nur unter die Zahl der ästhetischen Ausnahmen zu rechnen sind.

Um beispielsweise einige solche Ausnahmsfälle anzudeuten, für welche die gewöhnliche Ausnahme nicht ausreicht:

Nichts ist z. B. der Kunst an sich unwürdiger, als geistiger Diebstahl, das allbekannte sogenannte „Stehlen" eines künstlerischen Gedankens. Und doch, selbst dies ist ausnahmsweise gestattet.

Aber freilich, es muß ein spartanischer Diebstahl sein, man darf nicht auf der That ertappt werden; es muß derselbe mit solchem Geschick ausgeführt werden, es muß in das Eigne das Fremde so lebendig organisch eingefügt werden, daß Niemand es merkt oder das Fremde als Fremdes auffällt. Oder auch ein Diebstahl der Pietät, der freiwilligen Unterordnung unter classisch und allgemein gültig erachtete Normen, Volkstypen u. s. w.

Nur ein Meister, ein wirklich schöpferischer, darf stehlen; wer aber nicht als Meister stehlen kann, der darf eine ehrliche und treue Copie machen eines Meisterwerks. Auch eine solche ist ein „würdiger" Gegenstand der Kunst, würdiger als ein halbcopirtes Nachäffen eines wirklichen Kunstwerks.

Oder eine andere Ausnahme:

Nichts ist gewiß der Kunst an sich unwürdiger, als Grobheit. Die Kunst soll im Künstler und Kunstwerk jene „Höflichkeit des Herzens", mit Goethe zu reden, und der Form verrathen, welche allen Dingen von Natur aus eine erfreuliche, versöhnliche Gestalt

*) Daß ich damit Cornelius nicht meine, versteht sich von selbst.

gibt, die selbst empfindliche Wahrheit, wo sie ihrer nicht entbehren kann, durch irgend eine Form zu mildern oder zu erheben sucht. Sie führt, mit Schiller zu reden, Alles zur Natur zurück; Grobheit ist aber für den Künstler Unnatur. Aber selbst Grobheit ist in der Kunst je nach Umständen zulässig. Nur muß es eine geniale, gewissermaßen classische, eine „göttliche" Grobheit sein, keine Flegelei, keine Perfidie.

Ein genial anschauliches Beispiel mag Shakespeare's: Sturm uns bieten.

Wenn in diesem Stück, das bei einem Hoffeste — vermuthlich einer Hochzeit*) — vor dem Könige (Jacob I.) aufgeführt wurde, Shakespeare als Zauberer Prospero dem Könige im Stück, also sub rosa, die bittersten Vorwürfe macht, von der Vergänglichkeit alles Irdischen und „alle dieses Festpompes und Schaugepränges" in sehr verständlichen Andeutungen spricht, wenn er ihm eine satyrische Fratze (Caliban) vorführt, an der eine zarte Braut und Prinzessin sich versehen könnte, wenn er schließlich sogar die Maske ablegt und, vielleicht nicht einmal in allzu hochzeitlichem Kleide, einen Epilog spricht, der damit endigt, daß er seine Sünden bekennt und anfängt zu weinen, so war dies Alles an sich höchst unpassend, ja geradezu grob. (Man vergleiche in diesem Sinne das Stück!)

Denn die Kunst soll dort nicht den — wenn auch selbst weinenden — Bußprediger, auch nicht sub rosa spielen, wo selbst die strengen Moralgesetze etwas nachsichtiger sind und die Berechtigung des „Freut euch mit den Fröhlichen" anerkennen. Zu erfreuen ist ja ihre Bestimmung.

Aber die zarte, wehmüthig feine Art, wie dies Alles von Shakespeare doch wieder vermittelt, entschuldigt und versöhnt ist, wie die bittersten Vorwürfe, der überlegenste, satyrischste Scharfblick mit den zartesten Glückwünschen, wie kindliche Unschuld mit dem Ernste eines Greises — es war eines seiner allerletzten Stücke — hier ineinander gesponnen sind, entschuldigt auch diese an und für sich unstatthafte Freiheit, und macht Etwas, das an sich eine tölpelhafte Taktlosigkeit wäre, zu einer genialen Feinheit.

Dagegen ist das von Hamlet vor dem Könige veranstaltete

---

*) Ich stimme hier der Ansicht von Gervinus bei, der dasselbe auch für diesen Zweck geschrieben, jedenfalls doch ausgewählt zu erachten scheint.

Tendenzschauspiel mit der boshaften Absicht, dem Könige sub rosa bittere Wahrheiten zu sagen, ein unerlaubter Mißbrauch der Kunst.

Unter diese Rubrik erlaubter Ausnahmen gehört denn auch die fast mehr als teuflische Art, wie sich Dante tief unten in der Hölle gegen die Verdammten benimmt, wenn er die ohnedies in der gräßlichsten Folter, bis an den Hals im Eise steckenden Verräther auf die roheste, verächtlichste Weise nur noch mehr foltert und peinigt; — ich habe mich über die grandios noble Denkweise, die sich darin äußert, des Näheren ausgesprochen in einem besonderen Aufsatz über die divina comoedia, komme auch im weiteren Verlauf noch einmal darauf zu sprechen.

Aber auch die göttliche Comödie enthält Stellen, über denen die „göttliche Gnade colossaler Grobheit" waltet.

Ebenso ist der Kunst an sich im höchsten Grade unwürdig, „das Erhabene in den Staub zu ziehen", es lächerlich zu machen. Es gibt Dinge, die zu erhaben sind, eine komische Behandlung zu vertragen. Aristophanes mag den Sokrates bei Lebzeiten humoristisch behandeln, aber sein erhabenes Martyrium verträgt die Satyre nicht.

Aber selbst für diesen Satz gibt es Ausnahmen. Goethe's projectirter „Ewige Jude" zum Beispiel, worin er einen der tragisch peinlichsten Conflikte in's Alltäglich-lächerliche zu ziehen bestrebt war, hätte, wie er selbst aber richtig bemerkt, nur „als vorübergehender Scherz" eine echt-künstlerische Berechtigung haben können; weil hier der Anspruch auf wirklichen Ernst offenbar gegen die Satyre auf ein falsches, erheucheltes und mattes Pathos gebührend zurücktrat. „Wer solcher Sünden sich frei weiß, werfe den ersten Stein auf ihn."

Alles dieses aber sind Ausnahmen, die mehr oder weniger die äußerste Grenze des ästhetisch Statthaften berührend, eben nur als Ausnahmen und unter besonderen Umständen zuläßig sind.

Damit nähern wir uns naturgemäß der so wichtigen Frage nach dem engeren oder weiteren Zweck eines Kunstwerks, der Frage, ob ein Kunstwerk einen engeren und besondereren Zweck haben dürfe oder solle, als den des Vergnügens und der Darstellung des Schönen.

Dazu will ich denn im Folgenden überlenken, indem ich diesem Abschnitt noch die Bemerkung beifüge, daß selbstverständlich aus dem Gesagten hervorgeht, daß, wie selten ein Angriff auf ein Kunstwerk aus allgemeinen Regeln nicht zugleich auch ein indirekter Angriff auf die Kunstfähigkeit des Künstlers zu sein pflegt, so umgekehrt es

keine Entschuldigung für derartige Ausnahmsfälle ist, darauf hinweisen zu wollen, daß schon dieser oder jener berühmte Künstler sich eine derartige Ausnahme gestattet hätte in diesem oder jenem berühmten Kunstwerk.

Es scheitert an einer solchen Klippe oft der größte Künstler oder es gelingt ihm nur einmal. Bekanntlich sind die beiden Thürpaare des Ghiberti von sehr ungleichem Werth zu einander, und Goethe gab den Entwurf zum „Ewigen Juden" dran, weil es ihm nicht gelingen wollte, bei weiterer Fortsetzung nicht in einen etwas zu schwerfälligen und ernsten Ton zu fallen.*)

So sind solche Ausnahmen für den größten Meister eine schwierige und gefährliche Klippe, und es ist offenbar ein Zeichen eines unklaren und ungeläuterten Geschmacks, wenn ein Künstler gar zu oft und gar zu gern sich an derartigen Ausnahmsaufgaben versucht.

---

*) Siehe: Wahrheit und Dichtung.

XIII. Zweck und Umgebung eines Kunstwerks. Die Tendenzfrage.

„Nichts ist doch gut, als nur beziehungsweise."
(Shakespeare, Kaufmann von Venedig.)

„Die Tendenzfrage konnte nur in einer Zeit wie die unsrige aufgeworfen werden. Alles Schöne hat Tendenz und muß Tendenz haben und alles Schöne wird durch Tendenz aufgehoben. Diese Antinomie löst sich einfach, wenn u. s. w.
(Vischer, Aesthetik.)

Nach Erledigung der vorangegangenen Fragen nähern wir uns naturgemäß der vielbesprochenen Frage: Darf oder soll ein Kunstwerk einen engeren oder besonderen Zweck haben, als den der Darstellung des Schönen schlechthin oder wie Andere wollen, den eines bloßen Vergnügens.

In Vorberührung dieser Frage hatte ich meinem Hauptsatz: „Alles ist darstellbar und in jeder Kunst" die Worte beigefügt: „und je nach Umständen ein würdiger Gegenstand der Kunst."

Absichtlich drückte ich mich hierbei nicht bestimmter, sondern etwas allgemein aus: „je nach Umständen", sagte ich, um den Satz so kurz und doch so erschöpfend wie möglich zu geben.

Zu diesen Umständen gehören nun wesentlich dreierlei Verhältnisse und Rücksichten: der Zweck, das Material oder Darstellungsmittel, und schließlich Ort, Zeit, Publicum, kurz die Umgebung, für welche dargestellt werden soll. (Ein weiteres Bedenken bildet die Persönlichkeit des Künstlers selbst; doch habe ich diesem einen besonderen Abschnitt gewidmet.)

Weil man nun von mancherlei Seite glaubt, von diesen drei Dingen bei der Kunst gänzlich abstrahiren zu können, von anderer Seite aber die Sache umkehrt und die Form und Umstände zum Wesen der Sache macht, ist über Kunst gar erstaunlich viel Unhaltbares namentlich in unseren letzten Jahrhunderten vorgebracht worden

Zwar sollte doch bei nur einigem Nachdenken klar sein, daß man z. B. für Orgel andere Noten setzen muß, als für Violine, daß man in italienischer oder holländischer Sprache anders dichten müsse, als in deutscher, griechischer oder hebräischer Sprache, daß man in ein Badezimmer und einen Concertsaal andere Darstellungen bringen muß, als in eine christliche Kirche.

Auch wird der größte Künstler nimmermehr in Holz die Wirkung des Marmors erreichen, noch im griechischen Baustyl eine christliche Kirche, eine Weltausstellung überdachen und überspannen können. Kurz der Zweck, das Darstellungsmittel und die sonstigen Umstände sind bei der Kunst Dinge, welche ein sehr wesentliches, maßgebendes Wort mitzusprechen haben.

Ja, mehr als blos maßgebend: Der Begriff der Kunst besteht ja wesentlich mit darin, wie wir dies in Bezug auf das jedesmalige Darstellungsmittel deutlich gesehen haben, daß diesem Darstellungsmittel eine darin *verborgene* Seite abgewonnen werde, dasselbe durch *geistige Vereinigung* mit den Vorzügen eines andern Darstellungsmittels zu einem bisher ungeahnten Ausdrucksmittel ausgebildet werde. Das ist ja ein Unentbehrliches bei dem, was wir jetzt „Kunst" zu nennen pflegen im Gegensatz zu einer anderen Darstellungsart (Handwerk, Wissenschaft, technische Fertigkeit u. s. w.).

Und so gilt dasselbe, genau dasselbe Verhältniß auch in Bezug auf den Zweck, Ort, Zeit und Umgebung eines Kunstwerks: Auch aus diesen soll eben die Kunst etwas Höheres, etwas Geistigeres machen, soll ihnen eine *tieferliegende, ungeahnte* Seite abgewinnen, als dieser Zweck, diese Umgebung *an und für sich* sind, soll eine ähnliche geistige Verbindung und Zusammenfassung zweier Anschauungsweisen in einer erstreben, wie beim Material und dessen Verwerthung.

Dieses Verhältniß, welches für Jeden, der nur ein wenig unbefangen über die Sache nachdenkt, der sich über die Wirkung guter Kunstwerke klar zu werden sucht, so einleuchtend ist, ja das Jedem klar werden muß, der sich die Frage vorlegt: Wozu greift Künstler wie Kunstgenießender mit besonderem Verlangen gerade nach dieser Art der Darstellung, welche wir „Kunst" nennen? — dies Verhältniß ist heutzutage in der tendenziösesten, ja stellenweise abgeschmacktesten Weise verwirrt und confus gemacht worden, und große, berühmte Namen sind zum Theil nicht davon freizusprechen, mit Theil genommen zu haben an dieser Verwirrung.

Hin und her gestritten wird da oft in einer Weise, die allem gesunden Menschenverstand in's Gesicht schlägt, der sich sagt, daß ein Esel kein Pferd und ein Schaf kein fleischfressendes Thier sei, Kunst also etwas Andres auch sein dürfte, als z. B. Religion, Wissenschaft, Handwerk u. s. w. aber auch etwas Andres, als Phantasie, Darstellungstrieb und Drang und dergl.

Was nun die Art und Weise betrifft, wie das spezielle Darstellungsmittel vom wirklichen Künstler geistiger ausgebildet und verwerthet werden solle — darüber glaube ich mich im Vorangegangenen verständlich und hoffentlich auch anregend ausgelassen zu haben.

Es gilt also noch über die Art und Weise zu sprechen, wie sich der wahre Künstler zum engeren oder weiteren Zweck seines Kunstwerks, zur engeren oder weiteren Umgebung seines Kunstwerks verhalten solle.

Wie bereits angedeutet, machen sich da heutzutage die tendenziösesten Ansichten geltend.

Drei Parteiansichten sind es vornehmlich, die sich gegenüberstehen:

Die eine heißt: Die Kunst ist sich selbst Zweck oder milder ausgedrückt: der Zweck der Kunst ist die Darstellung des Schönen.

Die andere heißt: Nein, die Kunst ist nicht sich selbst Zweck: die Kunst soll wie alle Dinge in der Welt Gott und der Religion dienen.

Die dritte endlich heißt: Die Kunst soll überhaupt tendenzlos sein, ihr Zweck ist Vergnügen. (Eine Ansicht, die in praxi aber gern die Form der Gelegenheitstendenz und dann nicht selten antireligiöser oder doch antidogmatischer Tendenz annimmt.)

Ich kann allen dreien Ansichten nicht beipflichten, noch darin den wahren Zweck der Kunst wiedergegeben finden.

Meine Ansicht dagegen lautet: Die Kunst soll einen Zweck, eine Tendenz haben und zwar sollen Zweck und Tendenz gute sein; es soll aber vor Allem ein künstlerischer Zweck, eine künstlerische Tendenz sein, d. h. in ganz analoger Weise, wie das künstlerische Darstellungsmittel und Darstellungsobject soll der gegebene oder selbstgewählte Zweck geistiger ausgebildet werden; es soll demselben eine künstlerisch schöne Seite abgewonnen werden.

Freilich wird man fragen: Was ist künstlerisch schön?

Ohne mich hier auf eine ästhetische Ableitung dieses Begriffs einlassen zu wollen, antworte ich: Offenbar doch etwas anderes, als das, was wir in Natur und Leben schön nennen und schön finden,

aber auch etwas anderes, als was wir innerlich schön empfinden, denken, uns vorstellen können. Offenbar ist doch der Reiz, den das Leben in seiner individuellen Begrenztheit, seiner fühlbaren Handgreiflichkeit, seinem lebendigen Fluß, aber auch seiner Vergänglichkeit und Rastlosigkeit auf uns ausübt, wie anderseits die schrankenlose, aber eben so wechselvolle Freiheit der inneren Vorstellung und Phantasie, ein andrer Reiz und Begriff von Schönheit, als der in die Schranken der Kunst eingebannte. Dieser will, je mehr er zur richtigen Erkenntniß gelangt dessen, was er darstellen kann und nicht kann, weder das Eine noch das Andere, sondern eine auf einem besonderen Sinn gegründete scheinbare Verbindung beider Arten von Schönheit geben und dadurch einen erhöhteren, weit bleibenderen Begriff von Schönheit verkörpern.

Aus dieser Schranke, etwas anderes zu sein, als das Leben, etwas anderes zu sein, als die bloße Phantasie, kann die Kunst und soll sie deshalb auch nicht herausstreben. Und danach beweist sich denn auch die Stellung, welche die Kunst einem von Innen oder von Außen gegebenen Zweck gegenüber einnehmen *soll*, weil sie, je richtiger sie ihre eigenste Natur erkennt, auch keine andere Stellung im Grunde einnehmen *kann*.

Es ist abgeschmackt z. B. zu sagen, die Kunst solle der Religion *dienen*. Gerade so abgeschmackt, als wollte man den Begriff und Zweck der Ehe dahin bestimmen: daß das Weib dem Manne unterthan sei (oder, wie der Apostel warnt: daß der Mann thut, was dem Weibe gefällt). Das ist der Fluch, aber nicht der Begriff und Zweck der Ehe; denn nicht einmal ist Kinderzeugen der Zweck der Ehe; dazu genügt das Concubinat.

Die Kunst ist aber weder die Magd, noch gar die Concubine der Religion, deren diese etwa gewisser Zwecke willen nicht entbehren könnte, die sie wegwerfen dürfte, gebrauchen oder mißbrauchen für ihren Zweck!

Die Kunst soll entweder die ihr angebornen *Rechte* bewilligt bekommen oder den Judaslohn zurückweisen.*)

---

*) *Reichensperger* wagte in einer jüngst gehaltenen Kunstrede das „harte“ Wort, *Overbeck* und Genossen seien eigentlich noch „zu *sehr Künstler*“ und *deshalb* „nicht ganz auf dem *rechten Wege* gewesen“ in der religiösen Kunst. Ganz recht, ich finde auch, Reichensperger ist noch immer viel zu sehr — *Advocat* und dazu advocatus diaboli seiner Zeit und *deshalb* wohl

Auch zeigt sich bei nur einigem schärferen Zusehen, daß das Unnatürliche dieses Verhältnisses sich an beiden Theilen rächt. Wie der Mann, der das Weib nur als Concubine oder Magd behandelt, gerade seine Manneswürde wegwirft und unbemerkt doch wieder der Sclave des Weibes wird und seines Naturtriebs, so wirft auch die Religion, die Achtung vor sich selber hat, d. h. die auf Wahrheit Anspruch macht und Anspruch zu machen sich berechtigt glaubt, gerade diese Achtung, diesen Glauben an sich selber weg, wenn sie die Kunst als blose Dienerin in Anspruch nimmt. Denn entweder verwirft sie, als bloßen Schein, die Kunst überhaupt als tauglich für ihren Zweck, oder sie erkennt die Berechtigung der Kunst als einer Sphäre für sich neben ihr an. Vermengt sie dies aber, verlangt von der Kunst, daß sie sich selbst aufgebe, so gibt sie sich zugleich selbst auf. Sie appellirt dann auch an den bloßen Schein, statt an die innerste Ueberzeugung, sie verschmäht das Bild und verlangt es doch wieder; kurz sie weiß nicht, was sie will, noch weniger, was sie soll.

Im Concreten gesprochen: die christliche Religion z. B. verlangt, daß das Gebet kurz, einfach, schlicht, ohne „viele Worte zu machen", aus innerster Seele komme. Die Kunst, und wenn sie sich „in eine Nußschale verkriegt", muß hierzu noch immer mehr Worte und Mittel gebrauchen, als nöthig ist, — selbst wenn sie wirklich beten könnte. Wohl kann sie aber, und darum soll sie es nach Umständen, zu einem Gebet, einer Andacht ganz andrer Art stimmen. Das soll sie aber nicht nach jener Theorie. Was ist davon die Folge? Die Kunst soll schließlich schlichter beten und predigen, als der spezifisch religiöse Cultus. Die Kunst soll zur Einfachheit des Vaterunsers zurückkehren, das Vaterunser aber wird entgegengesetzt seiner ausdrücklichen Opposition gegen das „viele Worte machen" in unentwickeltem Kunstgefühl durch unendliche Wiederholung zu einer Art Ghasel — Rosenkranz — verdorben. Wer darin, von aller religiösen Frage abgesehen, nicht eine Verdrehung des Fundamentalgegensatzes von Religion und Kunst zu erkennen vermag — von dem finden wir es allerdings begreiflich, wenn er auch keine nur einigermaßen nicht verschrumpften und verkrüppelten Figuren und Klänge wahrnehmen mag.

Und ganz consequent — wie denn der Widersinn auch consequent ist in seiner Art, nimmt schließlich der Kaplan selbst die Pinsel in

---

in Bezug auf die Rechte der Kunst und andere Rechtsfragen „nicht ganz auf dem rechten Wege".

die Hand und setzt die Stümperei auf den Thron als die eigentlich christlich demüthige Kunst.

Auch haben die wirklich bedeutenden Künstler, welche diesen Satz in seltsamer Gefühlsunklarheit ausgesprochen haben, denselben in Wirklichkeit keineswegs befolgt; trotz mancher seltsamen Quälereien blieb schließlich doch der Künstler in ihnen unvertilgbar.*)

Ebenso falsch ist aber auch die Ansicht, die Kunst zu einem bloßen Luxusartikel zu machen, sich selbst Zweck sein zu lassen.

Dieser Satz verwechselt einfach den im Künstler liegenden Darstellungstrieb und Drang, der als solcher allerdings zunächst nur sich selbst zu genügen sucht und ohne welchen freilich kein wahrer Künstler zu denken ist, mit der Aufgabe, die dem nach Außen tretenden Kunstwerk und damit der Kunst zu setzen ist.

Der Vergleich des Dichters, der „wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt" ist ein eben so utopischer und würde eine eben so utopische Aesthetik begründen, wie der vom Bilde, das „klar und leicht wie aus dem Nichts entsprungen" vor dem entzückten Blicke steht.

Jener Vergleich hinkt in mehr als einer Hinsicht.

Nur in einem gewissen Gebundensein an einen unwiderstehlichen Naturdrang und selbst an gewisse Schranken des Materials trifft dieser Vergleich zu. Aber am allerwenigsten in Bezug auf den Zweck eines Kunstwerks. Der Vogel singt, „wo Niemand sein hat acht", aber auch in harmlosester Weise auf dem Baume, an dem ein Verzweifelnder sich erhängt.

Ein Künstler, der hierin dem Vogel gleichen wollte, nur für sich malen und dichten, wo kein Mensch etwas davon gewahr wird oder theilnahmlos für Alles, was um ihn vorgeht, seine Phantasie und Laune flattern lassen wollte, wohin das Vöglein eben will, der würde uns schließlich ebenso anmuthen wie der Leiermann, der mit der Drehorgel hineinfällt in eine Beschäftigung ernsterer Art, die uns augenblicklich ganz in Anspruch nimmt.

Aber der Künstler, der die Gabe hat, seinem Kunstwerk den Schein zu geben, als sei es nur so eine Gabe des Augenblicks, während es doch in Wahrheit — ihm selbst vielleicht unbewußt —

*) In diesem Sinne nehmen wir ganz gerne Akt von jenem vorerwähnten Zugeständniß Reichensperger's. Unsereiner hat das immer behauptet.

schon in der Conception die Frucht jahrelangen Reifens war, der scheinbar zufällig auf einen wildfremden Stoff verfallend gerade den Ton anzuschlagen weiß, der uns zwar immer nah, aber augenblicklich näher liegt und tiefer alle Gemüther ergreift als sonst, oder der einen oft behandelten Stoff zu ergreifen weiß, als hätte ein Engel vom Himmel ihm eine Offenbarung zu Theil werden lassen, der so dem Kunstwerk den Schein völliger Absichtslosigkeit zu geben weiß, während Nichts daran ohne die tiefste Absicht, aber frei von jeder Absichtlichkeit ist, der wird auch am richtigsten den Weg finden, wie er sich zum engeren oder weiteren Zweck des Kunstwerks zu stellen habe; der affectirt nicht eine Absichtslosigkeit, ein Improvisiren, wo sie nicht stattfinden, sondern verbirgt dies Alles nur, insoweit es den Genuß des Kunstwerks geradezu zerstören würde, wenn wir das Werden des Kunstwerks statt des Gewordenen sähen.

Man verwechsle nicht unbewußte oder halbbewußte Absicht mit Absichtslosigkeit. Der wahre Künstler ist keine Aeolsharfe, die klingt, weil der Zufall es so will, er ergreift die sich bietende Gelegenheit mit kunstgewandten Händen, daß Melodie daraus werde, er schreibt nicht „so kauderwälsch, wie ihm der Geist es gibt", sondern schult und zügelt seine Phantasie, daß sie fähig werde, zur rechten Zeit den von ihr verlangten Dienst zu leisten. Wohl mag dann mitunter das vollendetste Kunstwerk hingeworfen scheinen wie eine Inspiration, es ist dann doch, wenn auch vielleicht unbewußt — durch „Jahre durchgedrungen", ehe es in „vollendeter Gestalt" sich geben konnte.

Hält man nun alle diese angedeuteten schiefen Begriffe von gänzlicher Tendenzlosigkeit, die nicht blos hineingelegt werden können, sondern auch wirklich in jene Parteiansicht gelegt werden, von dem Satz: der Zweck der Kunst ist „die Darstellung des Schönen" fern, so erscheint derselbe allerdings in anderem Licht als dem einer Parteiansicht.

Aber auch ihm mischt sich gar zu gern ein Begriff von Kunst, die mehr in der Abstraction, als der Wirklichkeit existirt.

Lessing, Winkelmann und ihre Gesinnungsgenossen sind nicht ganz ohne Schuld an der Einseitigkeit, mit welcher der Begriff einer völlig tendenzlosen Kunst heutzutage oft betont wird.

Ich erkenne darin offen gestanden eine Nachwirkung des Protestantismus.

Der Protestantismus, zum mindesten eine sehr maßgebende Richtung desselben, hatte, geärgert durch den Mißbrauch der Kunst

im Katholizismus, das Kind mit dem Bade ausgeschüttet und seinen Cultus auf ein Minimum von Kunst reduzirt. Namentlich gilt dies von den bildenden Künsten, die Musik und der Kirchengesang bildeten eine Ausnahme. Erst auf dem Umwege classisch-heidnischer Bildung drang ein gelehrter, wissenschaftlich abstracter, dem Griechen- und Römerthum entlehnter Begriff von Kunst mit erneuter Kraft, erneuten Ansprüchen in den Protestantismus ein.

Kurz da das Kunstbedürfniß unabweisbar war, mit der Lyrik man sich doch nicht allein begnügen wollte, so drang das, was man direkt so ziemlich vor die Thüre gesetzt hatte, indirekt wieder ein.

Lessing, der scharfsinnige Lessing kommt in diesem Sinne durch folgendes Sophisma zum Begriff einer von einem besonderen Zweck unabhängigen Kunst: „der Endzweck der Kunst, sagt er, ist Vergnügen und das Vergnügen ist entbehrlich, der Zweck der Wissenschaft ist Wahrheit und Wahrheit ist der Seele nothwendig". (Laokoon II.)

Absolut entbehrlich ist aber das Vergnügen dem Menschen so wenig, wie die Wahrheit; relativ entbehrlich ist dem Menschen aber auch die Wahrheit; (sonst hätte ja die Kunst erst recht keine Berechtigung).

Angenommen, zugegeben vielleicht, daß es solche Trappisten- und Einsiedlernaturen gebe, denen das Vergnügen absolut entbehrlich ist; so sind dieselben durchaus nicht maßgebend für die übrige Menschheit, zu deren Vergnügen und Erhebung Kunstwerke geschaffen werden.

Der normal angelegte Mensch kann so wenig das Vergnügen, wie die Wahrheit entbehren; wird ihm daher kein erlaubtes, gesundes, erhebendes, geschmackvolles, concretes Vergnügen verschafft, so bereitet er sich ein ungesundes, unerlaubtes, geschmackloses, selbstquälerisches und abstractes Vergnügen; reicht man ihm nicht erfreuende, sinnvolle Träume und Phantasien, so macht er sich Grillen und quält sich mit Einbildungen, Fratzen und Narrenhausgedanken.

Die Kunst hat daher eine in der innersten Natur des Menschen begründete Bestimmung, welche sie weit über den Begriff eines bloßen Luxusartikels emporhebt.

Und in dieser ihrer angebornen Aufgabe und Bestimmung möge man sie gelten lassen.

Aber eben weil die Kunst ein vernünftiges, geläutertes, concretes Vergnügen zu ihrer Aufgabe hat, weil sie eine wesentliche und nothwendige Stelle im Culturdasein eines Volkes und der Menschheit überhaupt einnimmt, kann sie sich dieses Zwecks am besten bewußt

werden, und ihn am wirksamsten erfüllen, wenn sie einer bestimmten, engeren oder weiteren Aufgabe gegenübersteht, wenn ihre allgemeine Bestimmung, dem gesammten Leben eine erfreuliche, erhöhtere, eine schöne Seite abzugewinnen, in einem bestimmten, gegebenen Zweck entgegentritt.

Dieser Zweck kann nun enger oder weiter, höher oder niederer, glücklicher oder unglücklicher sein. Deshalb genügt ein Kunstwerk, welches zwar keine bestimmte Stelle im öffentlichen Leben gefunden hat, aber mit seinem innersten Wesen mit der ganzen geistigen Entwicklung eines Volkes und der Menschheit verwachsen ist, und dem man deshalb recht wohl eine Stelle im öffentlichen oder privaten Leben einräumen könnte und dürfte, ein solches genügt weit mehr dieser Anforderung an einen bestimmten Zweck, als die hunderte und tausende von Kunsterzeugnissen, die allerdings eine gegebene Stelle ausfüllen oder einen Platz gefunden haben, aber wirklichen Kunstanforderungen keineswegs entsprechen und im Grunde auch wildfremd und ohne Antheil dem geistigen Leben eines Volkes gegenüberstehen, bei denen über dem speziellen Zweck die allgemeinen, höheren Anforderungen, die wir an ein Kunstwerk zu machen berechtigt sind, außer Acht gelassen wurden, oder die gar nicht einmal dem speziellen Zweck, geschweige denn einem höhern entsprechen.

Auf religiösem Gebiet ist zur Zeit dieser Unfuhr am gebräuchlichsten selbst bei wirklicher Kunstbegabung.

Dem früheren Mißbrauch, sich religiösen Aufgaben in durchaus weltlicher, dem Zweck entfremdeter Weise, aber doch noch in seiner sonstigen Art künstlerisch zu bemächtigen, hat sich nun eine „ganz moderne Narrheit“, mit Goethe zu sprechen*), hinzugesellt, welche dem religiösen Zweck am besten zu genügen glaubt, wenn sie in möglichst unkünstlerischer, handwerksmäßiger Schablonenmanier die religiösen Kunstpfuscher wo möglich noch überbiete. Sonst thaten dies nur Kunsthandwerker — eigentlich verdienen sie nicht einmal diesen durchaus ehrenhaften Titel —, welche heimlich die „dummen Pfaffen“ aus-

*) Die Stelle, auf welche ich hier anspiele, ist wie in Vorahnung dieses Unwesens gedichtet (West-östlicher Divan. An Suleika):

„Diese ganz moderne Narrheit
Magst Du mir nach Schiras bringen,
Soll ich wohl, in seiner Starrheit,
Hölzchen quer auf Hölzchen singen?“

lachten, wenn sie für schlechtes Machwerk mittelmäßige oder sogar gute Bezahlung boten, jetzt thun dies sogar Meister, denen wirkliche Kunstbegabung nicht abzusprechen ist.

Auf weltlicherem Gebiet pflegt wenigstens der Mißbrauch nicht in solchem Mißverhältniß mit der sonstigen Begabung des Künstlers zu stehen.

Aber auch mit dem ein- und zugestandenen Zweck, der zugestandenen Rücksicht auf die gegebenen Umstände und das jedesmalige Darstellungsmittel reichen wir nicht aus in der Kunst.

Das sehen wir an dem sehr beachtenswerthen Wink, den Architekt Hübsch in einer kleinen, aber interessanten Broschüre gab, betitelt: In welchem Style sollen wir bauen?

Er führte darin sehr richtig alle wirklichen und vernünftigen Baustyle bei den verschiedenen Völkern verschiedener Zeitalter zurück auf die Verschiedenartigkeit des Materials, des Zwecks und der sonstigen Umstände (namentlich Klima u. s. w.).

Mit alle dem kommen wir aber nur zu praktisch und solid gebauten Häusern und Wohnungen; aber wir bleiben stehen vor dem erst zu überschreitenden Graben — jenseits dessen nur die wirkliche und wahre Kunst liegt.

Auch hierfür dürfte meine Theorie nicht ganz unbrauchbar sich erweisen, indem sie gerade darauf aufmerksam machte, daß nicht nur das dem Material — und wie ich in diesem Abschnitt beifügte — auch dem Zweck und Umständen — Entsprechende oder „Bequeme" sondern gerade auch das Unbequeme, Ungenehme, scheinbar Unmögliche zu überwinden, mit zur eigentlichen, höheren Aufgabe gehöre. Zu überwinden, sagte ich, nicht aber zu umgehen oder zu vertuschen. Es gehört deshalb allemal außer dem vorgeschriebenen Zweck, dem gegebenen Material und den sonstigen Umständen zu einem Kunstwerk auch ein selbstschöpferischer, selbstgesetzter künstlerischer Gedanke, der alle diese scheinbar unlösbaren, jedenfalls oft sehr widerstrebenden Bedingungen sich geistig unterwürfig zu machen weiß und gerade dem Widerstrebendsten oft eine ganz ungeahnte Seite abgewinnt.

Ohne diese Erklärung wären gerade die vollendetsten Meister des Styls unerklärbar. Wenn dies bei einigen Stylmustern weniger auffällt, so liegt dies einfach daran, daß das für seine Zeit außerordentlich schwierige Problem uns heutzutage wie selbstverständlich vorkommt.

Es wäre sonst absolut unerklärbar, wenn man z. B. in dem

regenfreien Aegypten die schwerfälligsten massivesten Bauformen, in dem regnerischen Norden aber die äußerst empfindlichen, gerade nach Außen so reich gegliederten und verzierten gothischen Bauten aufgeführt hätte.

Und wenn man auch gerade dieses Mißverhältnisses halber die Gothik minder empfehlenswerth erachten wollte — wie denn Hübsch auch kein besonderer Freund dieses Baustyls ist — so müßte doch schon ein bloßer Blick auf das Verhältniß der Plastik zu ihrem Material dasselbe Resultat bieten. Nur der Künstlersinn, der vor keinem widerstrebenden Elemente zurückbebte, wenn es galt, seinem Gedanken Form zu leihen, konnte den Plan fassen, den spröden Marmor zur Verkörperung zarter menschlicher Formen zu benutzen. Die Polychromie der Griechen beweist ja zur Genüge, daß man anfänglich selbst noch keine bestimmtere Ahnung hatte, was bei immer weiter ausgebildeter Technik diesem Material an künstlerischem Reiz abzugewinnen war.

Ebenso wohlfeil aber wie man es jetzt hat, die glücklichen Griechen zu preisen, denen die Natur den unbezahlbaren Marmor gab, hat man es, sie in gleicher Weise glücklich zu preisen wegen ihrer Religion, die wie gemacht für künstlerische Ausbeute scheint. Und doch ist hier das ganz gleiche Verhältniß. Der Grieche ließ sich die Mühe eben nicht verdrießen, bis er seine religiösen Stoffe und Aufgaben zu ästhetisch brauchbaren umgestaltet hatte. Die Juden z. B. hatten keinen oder wenig Kunstsinn, sonst hätten dieselben in dieser Hinsicht sich ebenso abgefunden mit ihrer Religion, wie sie ihren Schachersinn abzufinden wußten mit dem Dogma und dem strengen Gesetz. Wohl aber hatten sie Sinn für Pomp und Pracht und diesem Element wußten sie deshalb auch Eintritt zu verstatten in ihren Cultus.

Kurz es ist ästhetisches Vorurtheil, wenn man, wie dies nur zu beliebt ist, auf die Gunst oder Ungunst der von Außen gebotenen Stoffe und Aufgaben das Gelingen oder Mißlingen künstlerischer Entwicklung schiebt. Die Araber gelten als das Volk der Märchen, ihr Land als das „Land der Dichtung", und doch will der Koran ein- für allemal nichts von Märchen wissen.

So war denn auch Hübsch's Broschüre wie die meisten Kunstschriften dieser Art wesentlichst polemischer Art. Ihr Hauptverdienst bestand in der scharfen Kritik und Opposition gegen eine Kunstentartung, die allen lebendigen Zusammenhang mit einem gegebenen Stoff und gegebenen Verhältnissen verloren hatte, aber ebenso eines

wirklichen künstlerischen Gedankens entbehrend, es in blosen sinnlichen Formenspielereien und Kunstmaskeraden suchte. Gegenüber solchem Unwesen ist allerdings mit Recht die Nothwendigkeit eines lebendigen und organischen Zusammenhangs mit gegebenen Verhältnissen in der Kunst zu betonen; weil ohne einen solchen die Kunst nur gar zu gern jedes tieferen Gehalts entbehrend, ohne festen und soliden Boden, ohne dauernde Wirkung zum gefälligen Phantasiespiel ausartet.

Am allerwenigsten aber wird die Kunst ohne einen solchen Zusammenhang mit gegebenen Verhältnissen jemals jenen unerklärbaren Reiz einer schier unergründlichen geheimnißvollen Tiefe, jenen Eindruck und Begriff classischer Vollendung und Bedeutung zu erreichen im Stande sein.

Freilich gehört zu einer derartigen Vollendung das glückliche Zusammentreffen von gar vielen Bedingungen und wie eine glückliche Aufgabe auch ein geistreiches und glückliches Erfassen des gegebenen Zwecks; aber wenn es in diesem Sinne nicht in der Gewalt freien Willensentschlusses liegt, classisch Vollendetes zu schaffen, so sollte man gleichwohl nicht dem Glücke die Möglichkeit abschneiden, sich geltend machen zu können. Dies thut man aber, wenn von vornherein eine gar zu unglückliche, unkünstlerische Absicht vorliegt, oder noch mehr fast wenn ohne Auftrag und Zweck der künstlerische Genius allzusehr sich selbst und seiner Laune oder Willkür allein überlassen bleibt.

Denn ein unkünstlerischer Zweck, eine unkünstlerische Schranke bei gegebenem Auftrag läßt sich eher mit künstlerischem Geist überwinden, es läßt sich da oft aus der Noth eine Tugend machen, wie geistreiche Beispiele hierfür in Menge vorliegen; aber es ist eine äußerst traurige und gefährliche Klippe, wenn es dem wirklich vorhandenen Genius an dem mehr oder minder bestimmten Zwang gegebenen Zwecks und Auftrags mangelt.

Denn leichter wird ein eigenartiger, einem bestimmten inneren Zug und Trieb folgender Genius unter gegebenen Umständen doch seinem selbständigen Ziele folgen können, als umgekehrt ein zu lange sich selbst überlassener Genius oft kaum noch die Gefügigkeit behalten wird, späterhin gegebenen Forderungen sich anzuschmiegen, ihnen in erfreulicher Weise gerecht zu werden.

Der eigenartige Michel-Angelo hat seine anerkannt besten und glücklichsten Werke im Auftrag, ja mehrfach mit Widerstreben

geliefert, während er leicht unerfreulich wird, wo ihm ein derartiger Zwang fehlte. Schiller bekannte, daß ein selbstgeschaffener Stoff — also ohne den Zwang gegebener Thatsachen — seine Klippe sein würde, und Goethe, obschon durch die mannigfachsten Ursachen in lebendiger Beziehung mit der Zeit und dem Leben (davon er in seinen Werken auch die erfreulichsten Spuren zeigt), der geradezu die Sentenz aussprach: jedes Kunstwerk soll ein Gelegenheitsproduct sein; er scheiterte doch fast regelmäßig, wo ihm ein von Außen gebotener Zweck entgegentrat — so sehr hatte er sich in seine subjective Art hineingewöhnt — oder umgekehrt eben so wie Schiller, wo er einem vorwiegend selbsterfundenen Stoff gegenüberstand (z. B. des Epimenides Erwachen).

So bedenklich ist die vage Maxime von der Kunst, die sich selbst Zweck sein solle.

Auch vereinigt sich mit dieser vagen Maxime noch obendrein ein ebenso vages und vorurtheilvolles Denken. Man blickt z. B. zurück auf die steifen, streng symmetrischen Gestaltungen älterer religiöser Malereien und schiebt die Schuld an dieser todten Symmetrie dem religiösen Zweck zu. Aber, frage ich, war es denn die Religion, welche diese Symmetrie forderte, oder war es ein noch unentwickeltes Kunstgefühl, welches die freiere, lebendigere Symmetrie noch nicht bewältigen konnte? Wenn der äußere Zweck Symmetrie forderte, so hätte es nicht so lange gedauert, hätte es nicht so viele alle Schönheitsgesetze verletzenden Mißgriffe und Versuche gekostet, bis man z. B. die zu einer christlichen Kirche gehörigen Elemente in einen einigermaßen erträglichen Einklang gebracht hätte. Nein, dieses Uebermaß von Symmetrie war eine Opposition der Kunst gegen das allzu formlose Element in der Religion und ihre zunächst dem Bedürfniß dienenden Aufgaben, denen das Aesthetische sich erst nachträglich beigesellte.

Dagegen wird nun von den Vertheidigern der Tendenz die Sache dadurch gern in's völlig Unkünstlerische und Kunstunwürdige gezerrt, daß diese Tendenz mit plumper, handgreiflicher Deutlichkeit zu Tage tretend gewünscht wird.

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich hier eigentlich den ganzen Kernpunkt der Tendenzfrage in der modernen Kunst zu finden glaube.

Nicht die Tendenz an sich, sondern die plumpe, handgreifliche Deutlichkeit, mit der dieselbe sich geltend machen will, erregt Anstoß.

„Ein Andres," sagt Lessing, „ist einem Weihrauch streuen, ein Andres, einem das Rauchfaß um den Kopf schmeißen". Dasselbe gilt auch von der Tendenz.

Gewiß, wenn es für ein Kunstwerk kaum eine würdigere Bestimmung geben mag, als die einer zarten Huldigung, Gabe, frommen Opfers — „das Geheimniß einer zarten Liebe" — einer geistvollen und überlegenen Belehrung, so wird dies Alles doch gleich unerträglich, wenn es im Kunstwerk mit ostensibler Deutlichkeit sich bemerklich machen will. Der Zug muß sehr in unserer Zeit liegen, denn Männer von sonst feinem Gefühl sündigen gern gegen diese Forderung.

Lessing selbst z. B., um ein vielbesprochenes Thema zu wählen, in seinem „Natan der Weise". Nicht darum ist dieses Werk ein Tendenzstück im tadelnswerthen Sinn des Worts, weil dasselbe Toleranz lehrt, sondern weil es dies in so überdeutlicher Weise thut, daß man der Tendenz bis auf die Knochen sieht. Statt an irgend einer bescheidenen, kaum bemerkbaren Stelle, wie dies Shakespeare so gern thut, steht hier die Tendenz im Culminationspunkt des Dramas. Shakespeare's „Lear" z. B. geht viel heftiger und einschneidender, als Lessings „Natan" gegen religiöse (und politische) Intoleranz und Heuchelei zu Felde; aber Niemand wird ihn deshalb der Tendenz zeihen, aus keinem anderen Grund, als weil dies Stück die heiklere Seite dieser Frage verhüllt vorträgt und nur dort die Tendenz etwas offener walten läßt, wo ein Verhältniß vorliegt, über das alle gesittete Welt einig ist: das Kindes- und Elternverhältniß. Kurz, er rückt die Frage aus der Unruhe und Unüberschaubarkeit des augenblicklichen Zeitkampfes auf das große Gebiet allgemeiner Weltfragen, knüpft sie an eine Tendenz, über die alle Menschen einig sind und die obendrein völlig in poetische Fabel übergegangen erscheint. So wird Niemand an der Tendenz dieses Stücks Anstoß nehmen, es sei denn aus demselben Grund, aus welchem an Goethe's „Wandelnde Glocke" oder „Schatzgräber" ein unartiges Kind, ein träger Tagedieb Anstoß nehmen könnte.

Anders aber Lessing's „Natan". Daß ein Kind gehorchen lerne, der Mensch arbeiten müsse, Toleranz üben, darüber kann eben kein Streit sein, und Gedichte und Kunstwerke, welche nichts mehr als dies in anmuthiger Form verschleiern, wird man nicht tendenziös nennen. Wird aber eine Frage, die unter gesitteten Menschen controvers sein kann, eine spezielle Arbeitsfrage z. B. oder spezielle

Formen religiöser Duldung, obendrein in direktester Form als Stoff der Poesie genommen, so wirkt dergleichen tendenziös, ja geradezu beleidigend. Denn nicht nur gibt dergleichen gewissermaßen dem willigen Hörer oder Beschauer zu verstehen, daß man ihn für zu stumpf halte, eine weniger handgreifliche Tendenz überhaupt nur zu verstehen und herauszufühlen, sondern er wird im Falle etwaiger Meinungsverschiedenheit gewissermaßen als unartiges Kind behandelt, das sich erlaubt, gegen allgemein anerkannte Wahrheiten zu protestiren.*)

Darin ist denn z. B. selbst das Werk eines so feinfühlenden, so wenig modern sein wollenden Meisters, wie Overbeck, „Der Triumph der Religion in den Künsten", echt modern tendenziös durch die fühlbare Handgreiflichkeit, mit der hier der Beschauer gewissermaßen gezwungen werden soll, ein geistiges Bild auch geistig aufzunehmen und einem immerhin controvers bedünkenden Gedanken seine ästhetische Zustimmung zu geben.

Nein, um an den obigen Vergleich zu erinnern, ein Andres ist, ein tiefgeistiges Kunstwerk in unmerklich gewinnender und überzeugender Form auf den Aufnehmenden wirken lassen, ein Andres, einem den Tiefsinn und die tiefsinnige Tendenz um den Kopf schmeißen.

Was vom Schönen überhaupt gilt: die Ferne idealisirt**), gilt auch von der Tendenz, auch sie soll uns nicht zu nahe auf den Leib rücken, sonst büßt sie in demselben Maße das ein, was sie ideal und schön erscheinen läßt.

Dasselbe gilt denn auch von Kunstwerken, welche zur Verherrlichung einer bestimmten Person oder Sache, oder welche einer Zeit einen Spiegel entgegenzuhalten bestimmt erscheinen: auch diese sollen nicht, die Grenze idealisirender Ferne überschreitend, die Sache mitten in die Unruhe und den Streit der Gegenwart hineinwerfen, sei es als poesielose Prosa oder phrasenreiche Lobhudelei.

Die Kunstgeschichte liefert den eklatantesten Beweis, wie mit Ueber-

---

*) Einen interessanten Beitrag zur Toleranzfrage als künstlerischem Vorwurf würde zweifelsohne das im vorigen Abschnitt erwähnte Goethe'sche Project: „Der ewige Jude" geliefert haben. Während nämlich andere Dichter sich in solchem Falle persönlich gern als tolerant, die Gegner als intolerant darzustellen pflegen, macht es Goethe in humoristischer Laune umgekehrt. Er stellt sich intoleranter, tendenziöser hin, als er in Wirklichkeit war, die Gegner aber, die Priester, als Leute, die leider nur zu tolerant Gottes Wasser über Gottes Land laufen ließen, wenn man sie selbst nur in Ruhe lasse.

**) Vgl. Vischer, Aesthetik. § 380.

schreitung dieser Grenze und in demselben Maße auch schon der Schritt zur Kunstentartung gethan wird.

So lange z. B. Raphael in den Bildern, welche er zur Verherrlichung des Papstthums malte, sich in den Schranken allgemeiner Verherrlichung der Kirche überhaupt hielt, so lange er sich auf geistreiche Anspielungen aus der Geschichte, Verherrlichung von Wissenschaft und Kunst beschränkte, — so lange lieferte er auch jene für alle Zeiten gültigen großen Muster der Conception und Darstellung. Je mehr man aber von Seiten der Curie, mit solchen ferner liegenden allgemeineren Beziehungen und Anspielungen nicht zufrieden, immer direktere Verherrlichung des derzeitigen Papstes und seiner großen Thaten verlangte, in demselben Maße entstanden auch selbst bei Raphael jene Flickwerke der Composition, in denen der Papst zur deutlicheren Bezeichnung der Tendenz mitten in die fernliegende Handlung hineingeschoben erscheint, unter sichtbarem Widerstreben des liebenswürdigen, aber seine Kunst doch hochhaltenden Meisters. Wozu eine solche abschüssige Bahn die genialste Kunst schließlich treibt, das zeigen unter andern die Bildercyklen des Rubens zur Verherrlichung der Maria Medici.

Und doch ist dieser Schwulst noch Gold gegen das, was minder bedeutende Meister in dieser Hinsicht leisteten.

Trotz dieser allbekannten Erfahrungen will jedoch das moderne Publicum immer wieder auf's Neue möglichst direkte, handgreifliche Tendenz; es will absolut das Rauchfaß an den Kopf geschmissen haben. Es ist ihm geradezu das Verständniß abhanden gekommen, daß es sowohl der Kunst als auch schon dem bloßen Bildungs- und Anstandsgefühl mehr entsprechen dürfte, der verherrlichenden, belehrenden Tendenz nicht diese plump deutliche Sprache zu geben.

Aber freilich, wenn selbst ein Overbeck von diesem modernen Zug angesteckt wird, wie soll man denn von Laien und Philistern verlangen, daß sie sich zu dem Gedanken erheben, es brauche ja in einem Kunstwerk die Tendenz nicht in der direkt deutlichsten Sprache wiedergegeben zu werden, es zieme sich die Sache auf einen etwas allgemeineren, entfernteren und damit zugleich erhöhteren, geistreicheren Standpunkt zu erheben; es sei. um ein naheliegendes Beispiel zu wählen, durchaus weder nöthig noch gerade zweckdienlichst, die Verherrlichung etwa der deutschen Kriegsthaten der letzten Zeit und dergleichen durch möglichste Portraitdarstellung wiederzugeben. Denn gerade je bedeutender man diese Ereignisse schätzt, desto weniger läßt

sich dies in einer solchen Portraitdarstellung geben, desto eher empfähle sich hierzu die Anspielung auf fernere Ereignisse, die sich in ihrer Folgeschwere durch die Geschichte schon bestätigt haben.

So ist denn nachgerade fast die Fähigkeit verloren gegangen, selbst bei Solchen, denen Sinn und Urtheil nicht abzusprechen ist, geistreichere Kunstwerke, die in jenem löblichen Sinn Tendenz haben, die nicht „Alles so ehrlich heraussagen, was sie denken und gedacht, auch was der Leser sich denkt," diese überhaupt nur richtig zu verstehen. Es wäre da z. B. einmal Umschau zu halten in der Literatur über Shakespeare, Dante, Schiller, Goethe, wie fort und fort entweder die absurdesten Tendenzen oder allerlei Mängel an denselben herausgeschnüffelt werden, aus keinem andern Grund, als weil dieselben zu viel künstlerischen Sinn hatten, ihrer Tendenz immer den direktesten Ausdruck zu geben, auch ihren Gehalt etwas höher schätzten, als daß sie wünschten, in jene Klasse gezählt zu werden, die man „schwarz auf weiß besitzen und dann getrost nach Hause tragen kann".

So kommt's, daß z. B. Schiller durchgehends nur dort verstanden wurde vom größeren Publicum, wo er eben im tadelnswerthen Sinne Tendenz zeigt, wo er seinem Gedanken den direkt deutlichsten Ausdruck gab, kaum hinter dünnster Maske versteckt. Alle seine Dramen nämlich sind im Grunde Zeitspiegel und zwar auffallend und genial genug in vorahnendem Sinne, Spiegel der Entwicklung der Massenideen und Massenströmungen unserer Tage.*) Aber nur dort, wo diese Tendenz in überdeutlicher Weise zu Tage trat, fand man dieselbe heraus; aber gerade je mehr er den Stoff in die freie Höhe der Dichtung hob, je geistreicher die Griffe nach entsprechenden Vorwürfen in der Geschichte waren, welche er that, je mehr er sich zum richtigen Maß ästhetischer Tendenz erhob, je weniger wurde die Tendenz begriffen.

Es wäre hier noch die naheliegende Frage zu berühren, wie der Künstler sich dem entsprechend zu dem verhalten solle, was man „zeitgemäß" zu nennen pflegt. Ueber keine Frage sollte meines Erachtens der Künstler sich weniger den Kopf zerbrechen, als über diese. Denn was diesen Punkt betrifft, so steckt Jeder, ohne zu wissen und zu

---

*) Diese, wie manche andere Bemerkungen kann ich hier nur in Andeutung geben, sie näher zu begründen findet sich wohl sonst Gelegenheit.

wollen, nur zu sehr in seiner Zeit, er mag sich drehen wie er will, der Zopf hängt ihm hinten.

Wenn daher in einer Zeit ganz besonders die Frage nach „zeitgemäßen" Stoffen und Stylweisen erörtert wird, so ist das eben nur ein Zeichen, daß man aus der Zeit herausstrebt und einen anderen Zeitgeist anzubahnen sucht. Und bei diesem nach Umständen durchaus berechtigten Streben wird allerdings die Frage wichtig, ob man sich in einer Strömung bewege, die eine Zukunft hat und einen realen Boden im geistigen Leben des Volks, oder die nur eine vorübergehende Scheinblüthe zu entfalten fähig ist. Hier liegt allerdings ganz besonders für die Kunst die Gefahr nahe, dieselbe — um Goethe's Ausdruck zu gebrauchen — dazu zu verwenden, „ein veraltetes Märchen in Spiritus aufzubewahren", d. h. durch den Reiz der poetischen Einkleidung eine Anschauung festhalten zu wollen, die dem Volksglauben, aus dem die Kunst ihre Stoffe entnimmt, schon längst entschwunden ist. Es gibt in diesem Sinne auch Juliane Apostata der Kunst, gegen die nichts einzuwenden ist, als daß sie sich täuschen in ihrer Zeit. Aber selbst diese sind dann, wie ihr genanntes Vorbild, meist wieder nur Producte einer in der Zeit liegenden Strömung, die nur die prädestinirte Bestimmung zeigt, als wirklich volksthümlich ein für allemal abgethan sich zu erweisen. Auch eine solche hat dann als solche ihren culturgeschichtlichen Reiz und ihre Vertreter oft einen eignen sympathischen Zug, der sich bis zum Tragischen zu steigern vermag.

Dagegen berührt es weniger sympathisch, als naiv, ja abstoßend, wenn die Vertreter solcher Richtungen halbwegs das Unhaltbare ihres Bestrebens selbst erkennen und aussprechen, wenn z. B. unsre Neugothiker uns sehr naiv erklären, daß sie gar nicht daran dächten, das Mittelalter etwa wieder zurückzuführen; wenn sie theoretisch und noch mehr praktisch sich zu der Maxime bekennen, auch der „Neuzeit Rechnung zu tragen".

Darin liegt's ja eben, secirt den Centaur, der als Kunstwerk sich ganz phantastisch ansieht, und ihr findet zwei Herzen, zwei Magen u. s. w. Jede Zeit hat nothwendig ihre Licht- und Schattenseite und die Schattenseite hat nur so weit eine gewisse Berechtigung, so lange sie noch nicht völlig als solche erkannt ist. Sobald dies der Fall, ist der Zeit auch ihr Urtheil gesprochen.

Anders war es mit den Heroen der neu-deutsch römischen Schule; diesen war es mit ihrem Glauben heiliger Ernst, sie fühlten sich im

Einklang mit dem Mittelalter und, wo nicht, da suchten sie sich auch nicht künstlich in dessen Darstellungsformen hinein zu leben. Ueberhaupt waren sie naiver und weniger doctrinair, weniger raffinirt gewandt, als unsre Neugothiker. Ihnen eignet daher auch jener sympathische Zug, der allem tief und wahr Empfundenen innewohnt, selbst wo es minder in den Kreisen des spezifisch Volksthümlichen sich bewegt.

XIV. Etwas über Kritik.

„Man kann nicht oft genug sagen, daß das Kunstwerk sich selbst erklären soll."
(Vischer, Aesthetik.)

„Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel, noch zu wenig zu thun."
(Lessing, Laokoon.)

Der Satz, daß das Kunstwerk sich selbst erklären solle, gegen dessen unbestreitbare Richtigkeit nichts einzuwenden ist, ist nachgerade so oft wiederholt worden, daß es heutzutage jedem Kritiker geläufig geworden ist, diese Forderung an den darstellenden Künstler zu erheben. Auch glaubt in gleicher Weise ersterer etwas gar Weises und Unwiderlegbares, einen nicht wegzudisputirenden Tadel vorgebracht zu haben, wenn er erklärt: der Gegenstand ist ohne Commentar nicht verständlich.

Nicht minder geläufig ist es dabei unsrer Kritik jedoch geworden, diesen Satz nur zur Hälfte auszusprechen, insofern er nämlich eine Forderung an den Künstler und sein Kunstwerk enthält, zur anderen Hälfte jedoch, insofern er auch eine Forderung an den Beschauer, speziell an den Kritiker enthält, nämlich die, nichts Andres zu sehen und bei Beurtheilung des Kunstwerks in Anschlag zu bringen, als was wirklich dort zu sehen und dargestellt ist und ohne Commentar gewußt werden kann, vollständig zu ignoriren. Und doch ist offenbar letztere Forderung die unbedingte Consequenz der ersteren und es daher reine Willkür, die eine Forderung zu erheben, ohne die andre gelten zu lassen. Aber nein, seine d. i. des Kritikers „Vorderstimme", mit Shakespeare zu reden, erhebt die eine Forderung, seine „Hinterstimme" verleugnet sie wieder.

Ich spreche hier nicht einmal von jenen anonymen Kritikern, die in Tagesblättern und Blättchen Kunstwerke vom sogenannten Laienstandpunkt aus zu kritisiren intendiren, bei denen man alle Fingerlang die Erfahrung machen kann, daß sie in einem Athemzug jene Forderung erheben, aber sofort ungescheut, statt das zu beurtheilen, was

dargestellt zu sehen ist, dem Künstler Vorschriften machen, wie er nach ihrer Meinung den Gegenstand besser und günstiger dargestellt hätte.

Einen solchen Wunsch mag man einem noch im Entstehen begriffenen Kunstwerk gegenüber äußern; einem fertigen Kunstwerk gegenüber, an das die Forderung erhoben wird, daß es „sich selbst erkläre", ist diese Art Kritik unzulässig.

Wie gesagt, ich spreche hier nicht einmal von jenen mehr oder minder incompetenten Kritikern; selbst Kritiker von wirklicher Bedeutung fallen nicht selten in diesen Fehler, machen sich dieser Inconsequenz schuldig. Aus demselben Grunde, aus welchem geistvolle Künstler oft der Forderung nicht genügen, auch ohne Commentar verständlich zu sein, verfallen geistvolle Kritiker gern in den Fehler, nicht genug zu Hause zu lassen, was ihnen sonst über den Gegenstand bekannt ist, oder wie sie denselben vielleicht behandelt haben würden.

Ich erinnere beispielsweise an Schiller's Rezension des „Egmont" von Goethe, die weit mehr das gibt, was Schiller aus diesem Stoff gemacht haben würde, als unbefangen nichts Andres auf sich wirken zu lassen und zu verstehen zu suchen, als das, was Goethe faktisch dargestellt hat. Aehnlich ist es nun freilich Schiller selbst unzähligemal ergangen; die Frage, ob er z. B. im Tell die Erhebung der übrigen Schweizer und was Alles damit noch in den Stoff hineingezogen wurde, nicht besser weggelassen hätte, ist ja mit pro und contra unzähligemal discutirt worden; statt lieber dem nachzuforschen, was Schiller faktisch damit hat darstellen wollen. Selbst ein so gediegener Aesthetiker, wie Vischer, erhebt noch die Frage, ob nicht die Liebesscenen in Wallenstein und Tell besser weggeblieben wären, statt dem Grunde nachzuspüren — und es läßt sich ein sehr haltbarer Grund dafür anführen, — was Schiller damit hat darstellen wollen.*)

Derselbe Kritiker meint (§ 493): „Man vergißt dies —", d. h. daß das ganze Werk eine Lüge wird, in dem nicht der angebliche Gegenstand, sondern etwas Andres, wozu er das „Motiv" hergeben muß, der eigentliche Darstellungszweck ist — „bei so schönen Werken wie die „Hochzeit zu Kana" von Paolo Veronese."

*) Den umständlicheren Nachweis hierfür habe ich an einem anderen Orte geführt und kann ich hier nur so viel sagen, daß der dort angetretene Beweis evident befunden wurde, ja geeignet, über Schiller's Dichtungsart überhaupt neues Licht zu verbreiten.

Aber woher weiß er denn, wenn das Kunstwerk sich selbst erklären soll, daß jenes Bild etwas Andres darstellt, als es eigentlich darstellen sollte? Was weiß er von der Hochzeit zu Kana? Was sieht er auf dem Bilde? Ein rauschendes Festmahl, inmitten desselben einen Gast mit einem Strahlenkranze, die Sache im Costüm des 16. Jahrhunderts. Also: ein göttlich erhabener Gast nimmt Theil an einem irdisch-menschlichen Jubelfeste. Mehr sieht er aus dem Bilde nicht, als nur noch, daß es „schön" dargestellt ist, wie er selbst sagt. Was weiter? In der Bibel steht: „Jesus aber und seine Jünger wurden auch zur Hochzeit geladen." Dies kann der Künstler zu seiner Rechtfertigung anführen, daß er sein Bild die „Hochzeit zu Kana" nennt; aber er bedarf dieser Rechtfertigung nicht einmal. Gott selbst nimmt Theil am Jubel, ist das nicht Gedanke genug? Sollte er als Schmuck eines Refectoriums einen anderen Gedanken wählen, wenn einmal die Hochzeit zu Kana gewünscht würde? Soll und muß denn immer das Wunder die Hauptsache bei der Hochzeit zu Kana sein? Overbeck und Steinle haben die Hochzeit zu Kana zur Darstellung des Sacraments der Ehe benutzt. Kurz, bringt hier nicht Vischer einen Begriff von Darstellen an, der gar nicht in die Kunst und Aesthetik gehört?

Läßt sich doch kaum ein wahres Kunstwerk immer in kurzen Worten als das bezeichnen, was es eigentlich darstellen soll. „Was Ihr wollt", „Wie es euch gefällt", nennt Shakespeare zwei seiner Werke. „Ilias", „Nibelungenlied", „Schule von Athen", „Disputa," „Narrenhaus", Hunnenschlacht", „Wintermärchen" u. s. w. u. s. w., was hören wir aus all diesen Titeln von dem heraus, was das Kunstwerk darstellen solle?

Der Beschauer und Kritiker, der vom Künstler verlangt, daß das Kunstwerk sich selbst erkläre, hat demselben auch willig zu folgen, welche Seite derselbe seinem „Motiv" abgewinnen werde, nicht mit einem vorgefaßten Begriff heranzutreten, als habe ein Gegenstand schon an und für sich eine Pointe.*)

Allerdings Sagenstoffen und sonst Gemeingut gewordenen Vorwürfen sollte der Künstler aus Rücksicht auf sonst nahe liegendes Mißverständniß nicht einen Sinn geben, der ganz und gar nichts mit dem großen Grundzug derselben zu thun hat. Wenn

*) Man denke z. B. an Goethe's Project: „Wilhelm Tell", welches den Stoff fast entgegengesetzt faßte, als ihn Schiller griff.

z. B. ein neuerer Dichter in einem kleinern Gedichte die Ahasverussage mehr im Sinne der Faustsage, als Sinnbild des rastlos strebenden Menschengeistes verwandte, so hatte das (abgesehen von dem Duplicat des Faust) allerdings keinerlei Zusammenhang mehr mit dem ursprünglichen Stoff. Aber warum nannte er dann seinen Helden nicht lieber Melchisedech? Einfach, weil er nicht wußte oder vergessen hatte, daß für eine solche Auffassung allerdings schon eine typische und immerhin viel besser passende Sagengestalt existirte und nichts hinderte, denselben auch so zu benennen. *)

Eine solche Kritik ist berechtigt; denn sie greift durchaus nicht störend in die Intention des Künstlers ein, sondern befreit ihn vielmehr von einem lästigen Hinderniß. Eine solche Kritik ist sogar zu wünschen, namentlich von Seiten des Meisters. Ein Meister könnte sich ziemlich häufig sogar recht verdient machen um den Schüler, wenn er aus dem Vorrath seiner größeren Umschau auf dem Stoffgebiete dem Schüler an Stelle seiner Wahl eine bessere setzte, die ohne im Geringsten den eigentlich künstlerischen Gehalt des Darstellbaren und Intentionirten zu alteriren, gleichwohl entschieden glücklicher wäre.

Denn so viel ist klar, wenn das Kunstwerk sich selbst erklären soll, so werden oft sehr fern von einander liegende Stoffe für das Kunstwerk ziemlich dieselben Stoffe sein, zumal für ein solches, dem schon eine bestimmte Intention unterlegt ist.

Die Composition von Cornelius: Anchises und Aeneas**) — kann Niemand von dem Abschied Hectors und Andromache's unterscheiden; ein Tadel, der jedoch nicht Cornelius, sondern die Ausschreiber jener Concurrenz trifft. Man soll erst recht keine fremderen Stoffe wählen, wenn dieselben für malerische Darstellung gar keinen wesentlichen Unterschied von allbekannten Vorwürfen bieten.

Allgemein gesprochen kann man jedoch — will man consequent sein, — dem Künstler keine Vorschriften machen, was er aus seinem Stoffe herausschäle. Man denke nur an Shakespeare's „Hamlet“ und dessen Verhältniß zur ursprünglichen Sage! Anders stellt sich freilich die Sache für die Malerei, wenn eine schon an sich gewagte Auffassung, die in der Poesie gerechtfertigter erscheint, in die vieldeutigere Sprache der Malerei übersetzt wird. Apollo, der den

*) Womit ich die etwas unglückliche Idee doch nicht gerade glücklich genannt haben möchte.

**) Vgl. Riegel, Cornelius. S. 382.

Marsyas schinden läßt, von Raphael, in seiner Anspielung auf einen kühnen Vergleich Dante's (Parad. I), kann von Niemand als glücklich bezeichnet werden und gehört unter die ästhetischen Ausnahmen.*)

Trifft nun der oben erwähnte Tadel, nicht genug an das sich zu halten, was faktisch dargestellt ist, eine ziemlich allgemein verbreitete Sünde der modernen Kritik gegen den Satz, daß das Kunstwerk sich selbst erklären solle, so fügt diese Kritik hierzu noch gern die fernere Sünde, daß sie unvermerkt jenen an sich richtigen Satz in den völlig willkürlichen verkehrt, daß das Kunstwerk auch sofort, ohne jedes tiefere Eingehen für jeden vorbeireisenden Commis voyageur gleichsam verständlich sein solle.

Soll aber der Künstler jener höheren Anforderung genügen, welche der erwähnte Satz an ein Kunstwerk stellt, soll er jene primitivere Kunstsprache meiden, welche sich damit begnügt, daß ein allbekannter Vorwurf zur Noth erkennbar sei, so hat er consequenterweise auch das Recht, an den Beschauer jene höhere Anforderung zu stellen, das Kunstwerk nicht mit jenem primitiven Blick anzuschauen, der es auch mit der Aufnahme eines Kunstwerks noch nicht so genau nimmt, sondern befriedigt ist, wenn er zur Noth erkennt, was dargestellt sein soll; der dort aufhört, wo der eigentliche Genuß eines Kunstwerks erst recht anfängt.

So herrscht in dieser Hinsicht völlige Willkür und Inconsequenz.

Gegenstände, welche zu den schwierigst darstellbaren gehören für jene höhere Anforderung, ein sogenannter „Englischer Gruß" z. B. zählen zu den „darstellbaren", die „sich aussprechen lassen", während es in der Regel nur an dem Allbekanntsein des Stoffes liegt, daß wir nicht völlig im Unklaren bleiben, auch nach dem eingehendsten Schauen noch, vor einem solchen Bilde, was eigentlich doch dieser Vorgang bedeute.**)

Andere Gegenstände jedoch, die viel mehr und viel leichter jenen Ansprüchen an künstlerische Aussprache genügen, nur als nicht so allbekannt einiges eingehendere Anschauen verlangen, gelten ohne weiteres

---

*) Vgl. über diese Entdeckung meines Vaters Passavant's „Raphael von Urbino".

**) Das erfüllt jene naiv-schöne Darstellung des Fiesole unendlich mehr, als manches moderne Ostentationsbild; sie begnügt sich einfach mit dem: „Gegrüßt seist Du Maria!"

als undarstellbar, aus keinem andern Grund, als weil der Kritiker nicht Zeit noch Lust hat, der Sache so viel Aufmerksamkeit zu widmen.

Ich kann darum auch gar nicht Lessing beipflichten, wenn er dem Künstler räth, möglichst bekannte, oft behandelte Vorwürfe zu wählen (Laokoon XI). Was heißt das anders, als jenem Prüfstein der Verständlichkeit ausweichen durch das Betreten eines Gebiets, auf dem diese Anforderung nicht so streng genommen zu werden pflegt. Man mißverstehe mich ja nicht, ich gebe dem Kunstwerk durchaus nicht den Vorzug, das durch möglichst drastische Auffassung verständlich zu werden sucht; ich spreche durchaus von künstlerischer Darstellung, deren Prüfstein eben ist, daß sie sowohl der Anforderung einer in sich geschlossenen Existenz, wozu eben die Verstehbarkeit an sich gehört, genügt, als auch jener Anforderung an bleibendem Gehalt bei längerem Genuß des Kunstwerks.

Ein echtes Kunstwerk braucht drum auch für den feineren, sachverständigeren Sinn nicht immer sofort verständlich zu sein in all' seinen Theilen; es soll nur zunächst so viel Verständliches haben, daß es zum tieferen Eindringen jeden Empfänglichen reizt, wenn auch der tiefere Sinn oft eine Art Räthsel bleibt, das erst bei längerer und wiederholter Aufnahme verständlich wird. Das ist eben der Tadel, der z. B. den zweiten Theil von Goethe's „Faust" trifft, daß das Einzelne nur stellenweise etwas Verständliches, Fesselndes hat, und wir ewig von dem Mißtrauen gequält werden, es möchte in der That sich nicht bei Auflösung dieses Räthsels der Mühe lohnen. Man fürchtet, am Schluß das kecke Wort zu hören:

„Sage deutlicher, wie und wenn
Du bist nicht immer klar."
Liebe Leute, wißt ihr denn,
Ob ich mir's selber war?"

Dagegen wird meines Erachtens ein anderes Wort Goethe's in unübertrefflicher Weise das untrügliche Kriterium der Verständlichkeit eines Kunstwerks wiedergeben:

„Und soll ich Dir noch einen Vorzug sagen,
Den unvermerkt sich dieses Lied erschleicht?
Es lockt uns nach und nach, wir hören zu,
Wir hören und wir glauben zu verstehen,
Was wir verstehn, das können wir nicht tadeln,
Und so gewinnt uns dieses Lied zuletzt."

Ein Kunstwerk, das diesen Vorzug hat, genügt durchaus der Anforderung, daß es „sich selbst erkläre“. Und so haben wir denn auch, ganz im Sinne der am Schlusse der Einleitung erwähnten Erscheinung, die charakteristische Thatsache: Derselbe Commis voyageur, der sich mit Unwillen von einem Gemälde abwendet, das etwas eingehenderes Zusehen verlangt, spielt eine Beethoven'sche Symphoniestimme zum hundertsten Male, ohne sie schon ganz verstanden zu haben, gleichwohl mit immer neuem Interesse.

Zum Schlusse möchte ich hier ein charakteristisches Beispiel anführen, nicht um das betreffende Kunstwerk an sich zu vertheidigen, sondern den Unterschied einer unbefangenen Kritik von der durch unzeitige Belesenheit befangenen zu veranschaulichen.

Ein Künstler hatte eine Scene aus Shakespeare's „Sturm“ gemalt: Prospero den Sturm beschwichtigend, Miranda sich an ihn klammernd, über ihm Ariel, hinter ihm Caliban. In durchaus berechtigter Weise waren die vier ersten Scenen des Stücks zusammengezogen, in zweifelhafterer Weise dagegen war offenbar dabei der Versuch gemacht, den Grundgedanken des Märchens etwas symbolisirend und allegorisch zu fassen.

Eine ungebildete Person sah das Bild und wünschte es ausgelegt. Der Maler dagegen nahm Anstand, derselben das Verhältniß seiner Darstellung zu dem complicirten Vorgang im Drama begreiflich zu machen. So legte dieselbe sich den Vorgang selbst aus: „Das ist die Versuchung.“ Sie nahm Caliban für den Teufel, der ein unschuldiges Mädchen (Miranda) durch die Erscheinung eines schönen Jünglings (Ariel), den sie aber auch wieder als Schutzengel ansprechen mochte, verführen möchte, dagegen der Vater (Prospero) gebieterisch abwehrend einschreitet.

Der Maler mußte lächeln; dagegen hörte er nun die öffentliche Kritik: „Das Bild ist, dem Gegenstand entsprechend, seltsam phantastisch, doch ist der Hergang jedem Kenner des Dramas klar und verständlich.“

Wer von beiden Beurtheilern hatte mehr der Forderung Rechnung getragen, daß das Kunstwerk „sich selbst erkläre“?

Hätte die ungebildete Person zu der Unbefangenheit ihres Blicks noch das gebildetere Auge gesellt, das sie dann allerdings belehrt haben würde, daß hier keine Versuchung im gewöhnlichen Sinne geschildert sein könne, insofern alle vier Personen doch in ihrer Art spezieller charakterisirt waren, so hätte sie sonder Zweifel die eigent-

lichste Intention des Künstlers errathen; gibt sich doch auch der Gedanke des „Sturms“ als eine Versuchungsgeschichte nur in feinerem und spezièllerem Sinne.

Wir sollten uns gewöhnen, jedes Kunstwerk mit so unbefangenem Auge, wie jene ungebildete Person, doch mit gebildeterem Blick und Sinn zu betrachten; aber unser sonstiges Wissen um den „Gegenstand“ sollten wir möglichst vergessen und bei Seite lassen. Man geräth sonst immer in Versuchung, die Sache zu fassen, wie wir den Gegenstand etwa gegriffen hätten. Ein solcher Vergleich kann sehr interessant und anregend sein, aber er ist keine Kritik.

So hat z. B. Kaulbach den bei sonstiger Anerkennung von Rethel's „Hannibalzug“ erhobenen Tadel, daß derselbe sich nicht streng genug an geschichtliche Details gehalten habe, bei einer anderen Composition desselben Meisters: Otto III. in der Gruft Karl's des Großen praktisch durch eine eigene Darstellung desselben Gegenstandes, die historisch treuer ist, verwerthet; dagegen bei Piloty's „Nero“ das Umgekehrte gethan. Nun, man vergleiche! Gewiß ist ein solches geistiges Antipodenthum sehr interessant und belehrend über die dahin bezüglichen Controversfragen, aber gleichwohl keine Kritik.

XV. Warnung für den Schüler, Forderung an den Meister.

„Eines paßt sich nicht für alle."
„Ein großes Muster weckt Nacheiferung
Und gibt dem Urtheil höhere Gesetze."
Schiller.

Indeß ich habe in dem Bisherigen eine Rücksicht noch wenig bedacht und betont, welche Manchem doch eine der allerwesentlichsten erscheinen wird und die er deshalb am liebsten zu allererst behandelt sähe: die Rücksicht auf den darstellenden Künstler selbst und seine größere oder geringere, vielseitigere oder einseitigere Begabung.

Diese Rücksicht will ich doch wahrlich nicht unterschätzt wissen, wenn ich sie auch absichtlich in meinem Hauptsatz unbetont ließ. Ja man würde denselben geradezu falsch verstehen, wenn man vermeinte, ich wolle mit dem Ausdruck: „Alles ist darstellbar in jeder Kunst" dazu auffordern, daß Jeder Alles darzustellen versuchen solle in einer mehr oder minder heterogenen und widerstrebenden Kunst, und unter allen Umständen und Zweckbedingungen. Nein, zu diesen „Umständen" gehört vor Allem auch der Künstler selbst.

Am allerwenigsten aber wollte ich mit jenem Satze den Werth der Stofffrage für die Kunst abschwächen; im Gegentheil ich wollte, wie gesagt, auf diesem Wege erst recht mitten in die Bedeutung und Wichtigkeit der Stofffrage hineinführen.

Nur als eine der Kunst im Allgemeinen und damit vor Allem den begabtesten Meistern nach Maßgabe ihres Genies im Großen vorschwebende und gesetzte Aufgabe und als Opposition und Polemik gegen eine zu falschen Consequenzen und einseitigen Urtheilen führende Aesthetik stellte ich allen Ernstes den Satz auf: Alles ist darstellbar in jeder Kunst. Ich will damit ausdrücklich alle Einwendungen als irrige bezeichnet haben, welche man aus dem Stoff an sich gegen dessen künstlerische Darstellbarkeit

herzuleiten liebt; ich will damit betont haben, daß es bei näherem Zusehen allemal an anderen „Umständen“ liegt, wenn das Kunstwerk nicht genügt.

Zu diesen Umständen gehört nun auch der Künstler selbst außer den schon in Abschnitt XIII. und X. angedeuteten. Sodann wollte ich, obschon es mein Satz keineswegs ausdrücklich sagt, doch keineswegs den Nebengedanken davon fern halten, daß in der That der Kunst im Allgemeinen und Großen geradezu Alles darzustellen und in jeder Kunst als Aufgabe gesetzt sein dürfte.

Ich könnte mich für letztere Ansicht berufen auf die Beistimmung der hervorragendsten, echtesten Künstlernaturen. Goethe z. B. hat in gar manchen Wendungen diesem Gedanken in Wort und That Ausdruck gegeben; nicht nur dem durchaus berechtigten Streben der Kunst, ihren Stoffkreis immer mehr zu erweitern, hat er das Wort geredet — so beispielsweise bei Beurtheilung von Schiller's „Nadowesischer Todtenklage“ — sondern auch in gar manchen Gelegenheitsaussprüchen hat er für den Einzelkünstler die Forderung erhoben, sich möglichst „vielseitig“ zu zeigen „sich in Gesinnung und Darstellung“ grenzenlos zu zeigen, in's „Endliche nach allen Seiten zu schreiten“, er selbst als Dichter wandelt „im engen Bretterhaus den ganzen Kreis der Schöpfung aus“ und zeigt durchaus das Streben nach Mannigfaltigkeit des Vorwurfs und der Darstellung. Mozart's Ausspruch, ein Musiker müsse auch einen Speisezettel und dergl. in Musik setzen können, habe ich schon erwähnt.

Es ist eben des Meisters Aufgabe, auch dem widerstrebendsten Stoff eine ästhetische Seite abzugewinnen und vor keiner Aufgabe als geradezu undarstellbar zurückzuschrecken. Hier gerade ist der Punkt, wo er sich als Meister, als unerschöpflich in Mitteln und wirklicher Schaffenskraft, als durchgebildet an Einsicht in seine Kunst zu zeigen hat. Und alle Consequenzen, welche nach dieser Seite hin aus meinem Satz sich folgern lassen, will ich als durchaus ästhetisch berechtigte vertreten.

Ich rathe deshalb jedoch Keinem, einen noch ungerittenen, ungezäunten und ungesattelten Pegasus zu besteigen, auf dem man leicht den Hals brechen kann, so wenig, als ich einem rathe, sich an einem schon gründlich verrittenen, hartmäuligen und unbändigen Pegasus zu versuchen, an dem man sich vergebens abquält.

Aber treibt einmal der innerste Trieb einen Künstler oder ein schwer zu umgehender äußerer Auftrag nach einem solchen gewagten

Versuch zu greifen, bannt einen Künstler die Noth und äußerer Kunstzwang an ein bereits gründlich verrittenes Kunstpferd, so möge die Richtigkeit meines Satzes ihm immerhin als Ideal und Trost vorschweben im ernstlich ringenden Kunststreben.

Das Geheimniß des Gelingens liegt da oft oder eigentlich in der Regel an Wenigem — es nämlich nicht im Gequälten, Gesuchten, Absonderlichen und Willkürlichen, sondern im Einfachen, ja Einfachsten zu suchen; wie jener Bucephalus des Alexander, der deshalb ein widerstrebender, unbändiger Stoff schien, weil man ihn nicht natürlich und schlicht genug behandelte, nicht scharf genug zusah, was gerade die spezifische Eigenthümlichkeit des Widerstrebenden dieses Stoffes sein mochte.

Auch darin paßt dieser Vergleich: Wie selbst Alexander trotz seines genialen Blicks erst einige Fehlversuche beobachten mußte, ehe er bei jenem Pferde die richtigste Methode, es zu besteigen fand, so muß auch das größte Genie bei sich selbst oder an Anderen oft einige Fehlversuche beobachtet haben, ehe es den glücklichsten Weg findet, eine unlösbar scheinende Aufgabe zu bewältigen. Es irren daher jene schnell schaffenden Künstler, welche vermeinen, eine Kunstleistung, welche nicht gleich schon im ersten Wurf die Grundelemente ihrer späteren Gestaltung berge, klar und leicht „wie aus dem Nichts entsprungen". gleich vor dem entzückten Blicke erscheinend wie eine Gabe der Inspiration nur einfach hingenommen zu werden brauche, ermangele überhaupt der Eigenschaft, ein echt künstlerisch geschaffenes Werk zu sein. Gerade derartige Begabungen werden in der Regel am wenigsten wahrhaft schöpferisch sich zeigen, sich meist auf geistreiche Imitationen beschränken, aber gerade dort scheitern, wo ein Problem an sie heran tritt, dafür ein mustergültiges Vorbild noch nicht vorhanden ist: für das also neue Formen zu suchen sind.

Man vergleiche dagegen die oft fast kindlich zu nennenden ersten Versuche wahrhaft schöpferischer Meister für ihre epochemachendsten Schöpfungen; sie zeigen oft kaum eine Spur, ja kaum eine Ahnung dessen, was in dem vollendeten Werk als erreicht und erreichbar sich offenbarte.

Indeß wenn in diesem Sinne auch meist „Schmerzenskinder", so unterscheiden sich in dieser Hinsicht die wahrhaft schöpferischen Leistungen von der Quälerei akademischer Impotenz doch dadurch, daß schließlich der im Grunde auf einem einfachen Gesetz beruhende Kunstgriff auch wirklich als „gefunden" in ersteren sich darstellt, während die

letzteren uns nichts zeigen, als das Suchen nach diesem Wege, welches schon für das erreichte Ziel gehalten wird.

Aber geradezu oft unglaublich einfach ist das Geheimniß, auf welchem die Möglichkeit eines ebenso unglaublich scheinenden Kunstproblems im Grunde beruht.

Mußte nicht z. B. Raphael's „Schule von Athen" vor der Lösung des in ihr erreichten Problems geradezu eine widersinnige und abenteuerliche Zumuthung erscheinen und doch wie einfach ist schließlich der ganze Kunstgriff, auf welchem die Möglichkeit dieser Darstellung beruht? Wird nicht jeder Aesthetiker vor der Lösung des Problems es als widersinnig darstellen, zwei Personen malerisch darzustellen, welche sich über die Vorzüge der platonischen und aristotelischen Philosophie disputiren?*) Und doch wie einfach und genial, wie schlagend hat Raphael dies in eben dieser Schule von Athen gelöst, zunächst in der unübertrefflichen Charakterisirung des Plato und Aristoteles in ihrem Disput und weiter in der Art und Weise, wie auf diesen Gegensatz als Gipfel- und Mittelpunkt der Darstellung die ganze übrige Composition aufgebaut ist. Ueberall das aufstrebende, ethische, speculative Element im Gegensatz zu der Gesichertheit realer Grundlage.

Oder um ein noch seltsameres Problem zu nennen: Wer wird

*) Man vergleiche z. B. Vischer's Aesthetik im Gegensatz zu meinen Behauptungen: „Man kann einen tiefbrütenden Menschen malen, aber nicht Hamlet, wie er den Monolog: Sein oder Nichtsein spricht, einen studirenden Forscher, aber nicht Newton, wie er das Gesetz des Falles entdeckt, zwei Frauen in gefühlvollem Gespräch, aber nicht Maria, wie sie mit Porcia, der Gemahlin des Pilatus, sich von der Glückseligkeit des ewigen Lebens unterhält, ein scherzendes Pärchen, aber nicht Uhland's Gedicht Hans und Grete, wo ein Witzwort die Spitze des Ganzen ist, gerührte Zuschauer eines Drama, aber nicht ein Parterre, dem man ansehen soll, daß eben da Don Carlos aufgeführt wird" u. s. w. „nicht die Parabel vom Balken und Splitter" ....

So allgemein ausgesprochen läßt sich die Frage meines Erachtens gar nicht entscheiden, oder Vischer sagt hier Etwas, das meiner Behauptung, daß Alles darstellbar d. h. künstlerisch darstellbar sei in jeder Kunst, durchaus nicht widerstreitet. Ich habe diesen Punkt am Schlusse von Abschn. IX. berührt, wo ich betone, daß die Frage um die Darstellbarkeit eines Stoffs an sich durchaus schief gestellt werde, wenn man von einem empirischen Vorbild oder umgekehrt von einer bereits zum fertigen Kunstwerk ausgearbeiteten Darstellung statt von der innewohnenden Darstellungsintention ausgehe. Und würde nicht Vischer sich vielleicht doch richtiger ausdrücken, wenn er dies Alles nicht als Verirrungen der Malerei „in die Poesie", sondern in die Prosa bezeichnen wollte?

nicht bestreiten, daß sich der Inhalt eines Briefes oder ein didactisches Kapitel aus der Bibel malen lasse? Nun habe ich aber gefunden und unter der Beistimmung der competentesten Beurtheiler nachgewiesen, daß Raphael in seiner „Cäcilia" das 13. Kapitel des 1. Korintherbriefes „Wenn ich spräche der Engel- und der Menschensprachen" u. s. w. zu Grunde gelegt und sich bestrebt habe, den Gedankengang dieses Kapitels bildlich zum Ausdruck zu bringen. Freilich in echt künstlerischer Weise. Er hat dies Kapitel nicht unter sein Bild geschrieben, daß der sinnlose Beschauer vielleicht gar nicht einmal verstehe, wie er dies meine. Nein, wie Scholler in seiner Erklärung dieses Bildes ganz richtig bemerkt: „der Maler denkt in farbigen Bildern", so hat Raphael seinen Gedanken ganz in künstlerisch lebendige Anschauung übergehen lassen, hat den Meistergriff versucht, mit gemalten Figuren wie mit Worten Gedanken auszusprechen. Freilich mutatis mutandis. Es kann nie Aufgabe des Malers sein sollen, dem Dichter das Wort abzunehmen, aber wohl kann er einen bestimmten, inhaltsschweren Gedanken (vgl. Abschn. I.), den doch auch der Dichter in mannichfaltiger Form und Hülle fassen könnte, in jenen Gestalt geben, wie derselbe in seiner Künstlerphantasie sich inspirationsartig zu lebendigen Bildern voll reichster Beziehungen einheitlich zusammenfaßte und gestaltete. Wie der Epiker und Dramatiker nach Aristoteles nicht Reden, sondern Fabeln, nicht die nackte Tendenz und Idee, sondern den in eine Fabel übergegangenen Gedanken geben soll, so läßt auch Raphael seinen künstlerischen Gedanken hierbei in mythische Umhüllung und Einkleidung übergehen. Dies im Speziellen ist es, was ich unter Wetteifer der Malerei mit dem (primitiven) Epos (vergl. S. 99 ff.) verstehe. Allerdings durchweg eine Meisteraufgabe, welche die äußerste Grenze des Darstellbaren berührt.

Aber ich erwähne ja auch deshalb hier dies Beispiel, um zu zeigen, wie der vollendete Meister auch vor dem kühnsten Problem nicht zurückschreckt, hier, wo eben die Frage zu beantworten ist, welche Forderungen an den Meister aus meinem Satz resultiren.

Der Meister soll sich nicht damit entschuldigen wollen, es lasse sich Etwas nicht in wirklich künstlerischer Weise darstellen und aus diesem Grunde entweder hinter dem, was er eigentlich darstellen möchte und, um den Gegenstand zur vollen Geltung zu bringen, darstellen sollte, mit gewandter Politik klug zurückbleiben, oder durch einen unkünstlerischen Ersatz, unkünstlerische Mittel zu ersetzen und zu verdecken suchen.

Der Meister soll vor Allem geradeaus auf das Ziel lossteuern, Alles, was er in sich schaut und gerne darstellen möchte, auch zur äußeren Gestaltung zu bringen, nicht aber durch Dinge, welche er als Meister allerdings besser versteht als ein Schüler, der Hauptaufgabe ausweichen.

Das haben die wahrhaft großen Meister nicht gethan; sie haben eher das Kunstwerk in einem Punkt, den auch der talentvolle Schüler gut, ja vortrefflich zu erreichen vermöchte, nicht ganz genügen lassen, um mit desto größerer Energie auf das loszusteuern, was eben nur der Meister vermag: den geistigen Kern eines Kunstwerks.

In diesem Sinne fordert es daher den Tadel heraus, wenn ein Meister, welcher die technische Seite seiner Kunst in der Gewalt hat, also einen bereits gezügelten Pegasus gewandt zu besteigen vermag, wenn ein solcher, sei es daß ihm von Außen ein derartiger Auftrag wird, oder daß er selbst einen inneren Auftrag hierzu empfangen zu haben glaubt, sich auch einmal an einem noch ungelösten Problem zu versuchen, wenn also an den Meister die eigentliche Meisteraufgabe herantritt, wenn ein gewissermaßen in der Zeit, in der Luft schwebendes Kunstproblem gelöst werden soll, das eine mehr oder minder neue Kunstsprache verlangt — wenn ein solcher sich dann nicht auch in seinem Künstlergewissen verpflichtet fühlt, nun auch einmal einen energischen Versuch resp. Versuche zu machen, die Sache mit seinen eigenen Mitteln zu leisten und erst nach dem Gelingen dieser Versuche den Auftrag anzunehmen, oder, da eine directe Ablehnung doch schwerlich zuzumuthen ist, mindestens den Auftraggeber zu veranlassen, den Auftrag in einen etwas anderen, seiner speziellen Kunst genehmeren zu verwandeln.

Ein solches Beispiel hat unter Anderen leider auch der geistreiche, genial liebenswürdige Steinle geliefert.

Als in dem Auftrag zur Ausschmückung des Kölner Museums eben ein solcher ungewohnter Auftrag, eine solche Meisteraufgabe an ihn herantrat, das gewissermaßen in unsrer Zeit schwebende, unsern Meistern der Composition gestellte, scheinbar unmögliche Problem zu lösen: grundverschiedene Culturepochen, in großen Compositionen, charakteristisch und doch in einem künstlerisch abgeschlossenen Rahmen, den aristotelischen Anforderungen an Einheit der Zeit, des Orts und der Handlung entsprechend und zugleich moderner Bildung genügend darzustellen, da war natürlich der von Kaulbach gegebene Anstoß zu modern radical für den frommen Katholiken; aber wie vergessend,

daß auch der „ultramontane“ Veit und der allem modern Radicalen feindgesinnte Rethel in solchem Falle Mustergültiges und Classisches geschaffen, das im Sinne der Alten und doch durchaus original und selbstschöpferisch war, machte er es — nichts für ungut — etwas jesuitisch, wenn man will, im besten und modernsten Sinn des Worts: Er griff zurück nach den Darstellungsmitteln und Formen einer noch nach Darstellungsform ringenden Zeit, die gewiß für ihre Zeit höchst bedeutend waren, sah sich Rethel und Veit etwas an und warf dies zusammen mit den Darstellungsformen moderner Compositionsroutine, nicht zu einer Composition sondern zu einem mixtum compositum.

Das ist ein Styl, wie er sich wohl für die Darstellung eines Brentano'schen Märchens eignet, bei dem man selbst fortwährend schwankt, ob das Scherz oder Ernst, Kindlichkeit oder Blasirtheit und schwerverdauliche Ironie sein solle, aber für die Darstellung wirklicher Geschichte, für den trotz allem Herben im Grunde doch wohlthuenden Ernst der Realität sich nicht ziemt.

So zerreißt Steinle, echt modern, hier gerade den schönen Vorzug der Kunst, mehr als Abklatsch der trivialen Wirklichkeit, aber auch mehr als bloße Abstraction und Phantasiespiel zu sein.

Rethel und Veit gingen von einer selbständigen und originellen Geschichtskenntniß aus, hoben aber die künstlerische Darstellung zur großen Sprache der Mythe und Halbmythe; Steinle gibt Etwas, das keiner Zeit, keiner originellen Weltanschauung gehört und nicht einmal ein Märchen ist; kurz, um in dem oben gebrauchten Vergleich zu bleiben, das heißt nicht den unbestiegenen Bucephalus besteigen, sondern nach einigen verfehlten Versuchen ein etwas seltsam aussehendes und geschmücktes Pferd besteigen, das dann immerhin Parteigenossen als gediegen und echt bezeichnen mögen.

Will man so in phantastischer Freiheit alle Schranken der Kunst sprengen, dann werfe man auch alle Forderungen der Realität von sich, wie dies Hans Mackart zum Entsetzen von Kunstphilistern und Nichtphilistern gethan; der ein andrer Brentano, durch und durch genial, aber auch grenzenlos wie dieser mit einem „verwilderten Roman“ seinen Einzug in die größere Oeffentlichkeit hielt*). Für solche Naturen ist die Kunst allerdings eine „Abundanzia“, das

*) Godwi oder das steinerne Bild der Mutter, ein verwilderter Roman v. Brentano, unter dem Pseudonym: Maria, machte seiner Zeit ähnliche Sensation wie die „sieben Todsünden“.

Goethe'sche Wort: „Bin die Verschwendung, bin die Poesie, bin der Poet, der sich vollendet, wenn er sein eigenst Gut verschwendet", scheint ihnen zu sehr in die Knochen gefahren; aber uneingedenk des Goethe'schen Maßhaltens „es ist wohl gut, daß man's so eine Weile treibt", halten sie sich nicht wie dieser durch mephistophelisch nüchterne Selbstkritik im Schach. Diese Naturen haben den ästhetischen Widerspruch: zu viel Phantasie und zu viel praktisches Talent als paradoxe Naturgabe empfangen.*) Aeußere Kritik wird ihnen daher kaum von Vortheil sein können. Steinle gehört einigermaßen auch hierher.

Ich habe Beispiele gewählt, über welche die öffentliche Kritik im Allgemeinen schlüssig geworden ist. So nahe es liegen dürfte, auch über andere Werke zu sprechen, so könnte dies doch leicht anmaßend erscheinen; wenn auch, richtig verstanden, nicht nothwendig Anmaßung damit verknüpft sein muß. Denn wie anders soll der Schüler von dem Verführerischen, was große Muster für ihn haben, sich fern halten, als indem er sich das Verfehlte daran klar zu machen sucht; dies kann aber mit aller Anerkennung der sonstigen Vorzüge geschehen. (Wer aber denjenigen, der das, was Andere nur unter zwölf Augen sich zu sagen getrauen, öffentlich mit seinem Namen vertritt, für den Unbescheidneren zu halten sich berechtigt glaubt, während dieser nur der Ehrlichere ist, dem „gönnt Mephisto das Vergnügen, gelegentlich sich etwas vorzulügen". Die Zeit der Autoritäten, sagt Vischer nur allzu wahr, ist heutzutage vorüber.)

Dagegen drängt sich mir hier ein allgemeinerer Gedanke auf, der im Grunde das trifft, was ich bei verschiedenen Werken von sonst hervorragender Bedeutung zu bemerken hätte.

---

*) Statt einer weiteren Kritik über den vielbesprochenen Makart glaube ich hier eine treffende Kritik über eine analoge Erscheinung ausschreiben zu dürfen, welche ein mir unbekannter, aber offenbar sehr sachkundiger und, so ich mich nicht sehr täusche, sogar intim befreundeter Kritiker über Brentano fällte, — sie dürfte einigermaßen passen: „Entschieden mehr Italiener als Deutscher war Brentano schlecht erzogen in einer Familie, wo die Genialität bis zum Wahnsinn ging. Seinem poetischen Talent nach wohl der begabteste von allen Neuern, aber nicht so viel zur Freude der Welt, als sich selbst zum Unheil. Die Poesie hatte eine Rolle in seinem Leben gespielt, und ihm herbe Erinnerungen, um nicht mehr zu sagen, zurückgelassen. So wurde der Genius oft zum Dämon. Aber er war auch mitleidig und demüthig. So verdient er wohl, daß man mehr als dessen, womit er Andere verletzte und selbst gemartert wurde, seiner großen und guten Eigenschaften gedenke.

„Es ist zu viel, überall zu viel, die Phantasie muß das Gleichgewicht verlieren, muß im dichten Walde den Weg verfehlen", klagt Vischer, wenn er an die Ueberfülle von Details denkt, welche dem Künstler, der sich über seinen „Stoff" näher zu unterrichten gedenkt, heutzutage entgegen drängen, in Schriften und Bibliotheken ihn „zu erdrücken" drohen.

Aber wie Wenige, frage ich, verstehen es auch, obgleich Künstler, wirkliche Künstler derartigen Stoff für sich brauchbar zu machen? Man concurrirt mit dem Gelehrten, dem Fachmann in Detailstudien; Costüme, Anecdoten, allerlei auf den Stoff Bezügliches weiß man trotz einem Gelehrten, aber was dem Gelehrten meistens fehlt oder was er nur sehr mühsam und nicht ohne Anwendung künstlerischer Mittel wiederzugeben vermag, eine lebendige Anschauung der betreffenden Verhältnisse in großem Sinne, das weiß man nicht aus solcher Lektüre herauszulesen.

Wer liest die Geschichte, wie Goethe, Shakespeare u. s. w. sie lasen, d. h. mit lebendigem, vielumfassendem Ueberblick?

Z. B. Goethe vergegenwärtigt sich das Bild des Moses, sucht ihn psychologisch zu erklären. Er liest, er sei aus dem Stamme Levi, erinnert sich sogleich, daß von diesem Stamme schon sehr bezeichnend Mos. I. Cap. 34. Cap. 49. 5—7 gesprochen wird, findet das Analoge u. s. w.; desgleichen that auch Michel-Angelo und so entstand sein unübertrefflicher Moses. Das haben Tausende von Künstlern und Gelehrten übersehen oder nicht bedacht. So entstand ihnen ein phantastisches Nebelbild. So schufen sie Leviten und Propheten, die alles andere eher als Nachkommen Levi's waren. Die moderne Wissenschaft ist allerdings auch in dieser größeren Ueberschau so weit vorgeschritten, daß dergleichen Rückerinnerungen nicht übersehen werden dürfen; aber sie alterirt dieses also gewonnene größere Bild durch die vielerlei Details und Ausnahmen von der Regel, die allerdings geschichtlich sind, aber eben als Ausnahmen auch für den Künstler unbrauchbar sind. Er muß auf das Allgemein-Charakteristische, das Normale und Bezeichnende hin arbeiten. Das Unmaßgebliche, das allzu Individuelle und reell Geschichtliche kann er nicht in sein Kunstwerk, am allerwenigsten in Ein Bild bringen.

So hat, wie ehedem mit dem Vorurtheil kirchlicher, kindlich gläubiger Vorstellungen, jetzt der Künstler mit dem gelehrten Vorurtheil zu kämpfen, das gern seine Spezialkenntniß verwerthet sähe.

Der echte Künstler wird hierin die rechte Mitte zu halten, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden wissen. Rethel konnte z. B. in seinem Hannibalszug trotz Kaulbach's Kritik den „einäugigen Schakal" in der Gestalt seines Helden ignoriren, wie z. B. auch Gregor VII. nicht nothwendig klein darzustellen ist; aber wesentlichere Unterschiede, wie z. B. die oben berührte levitische Abstammung bei Moses, Jeremias oder Johannes dem Täufer sollte der moderne Künstler sich nicht entgehen lassen. Namentlich dort, wo er andernfalls lediglich seine Phantasie spielen lassen müßte, bei Charakterisirung von Volksmassen und dergleichen, über das nur allgemein geschichtliche Ueberlieferungen vorliegen, sollte er nicht ohne Anregung und Erinnerung von direkt oder indirekt Ueberliefertem verfahren. Wo er sich das dahin Bezügliche zusammenliest, darüber hat ihm Niemand Vorschriften zu machen; nur soll es ebensowenig rein aus den Fingern gesogen, als mosaikartiges Zusammenhäufen von allerlei Detailstudien sein; er soll eben nicht an's Schaffen gehen, bis er ein einigermaßen lebendiges Bild der betreffenden Zustände hat. Dies mag nicht ganz historisch zutreffend sein; besser jedoch, es gehört irgend einer Zeit, als gar keiner an. Overbeck's „Predigt Johannes des Täufers" ist z. B. durchaus kein Bild dieses radicalen Eiferers, der alles Hohe niedrig, alles Niedrige hoch machen will, aber wohl das Bild eines mittelalterlichen Einsiedlers, dessen Predigt von frommen Gläubigen besucht wird, und als solches hat es mehr Werth, als Etwas, das weder das Eine noch das Andere ist.*)

*) Consequent glaube ich nämlich ein- für allemal den Grundsatz festhalten zu müssen, daß nicht der Titel, sondern das, was faktisch dargestellt ist, für die Beurtheilung eines Kunstwerks maßgebend sei. Wünschenswerth ist es allerdings, daß ein Künstler sich darüber klar werde, was er faktisch dargestellt hat und demnach sein Werk auch richtig benenne, ja eventuell hintereinander diesen Bezug auf ein im Bild nicht wirklich dargestelltes Ereigniß gänzlich fallen lasse. Allzu rigoristisch dürfte man indeß hierin nicht sein, sonst träfe fast die meisten Geschichts- oder Mythendarstellungen dieser Tadel.

Vischer tadelt dagegen diese „unklare Mischung", die „darin besteht, daß ein Vorgang in einer Weise behandelt ist, welche durchaus zu der Meinung veranlaßt, es müsse hier etwas Geschichtliches vorliegen, während es doch nicht der Fall ist: Man fragt nach Namen und Datum und erhält keine Antwort". (Beispiel: Lessing's Schützen einen Engpaß vertheidigend.) Tout au contraire, sage ich; man frage gar nicht nach „Namen und Datum", sondern sehe, ob und welche Antwort das Bild darauf gibt. Das scheint mir consequent, wenn man mit Vischer den Anspruch erhebt, daß das Kunstwerk „sich selbst erkläre".

XVI. Ueber Kunsterziehung im Allgemeinen.

„Welche Erziehung ist für die beste zu halten? Antwort: die der Hydrioten. Als Insulaner und Seefahrer nehmen sie ihre Knaben gleich mit zu Schiffe und lassen sie im Dienste herankrabbeln. Wie sie etwas leisten, haben sie Theil am Gewinn und so kümmern sie sich schon um Handel, Tausch und Beute, und es bilden sich die tüchtigsten Küsten- und Seefahrer, die klügsten Handelsleute und verwegensten Piraten. Aus einer solchen Masse können dann freilich Helden hervorgehen, die den verderblichsten Brander mit eigner Hand an das Admiralschiff der feindlichen Flotte festklammern.“ (Goethe.)

Ebenso wie ich meinem Satz: Alles ist darstellbar u. s. w. den Nebengedanken nicht fern halten wollte, daß aus demselben für die begabtesten Meister vor Allem die Forderung resultiren dürfte, sich nach Stoff und Conceptionsweise möglichst vielseitig zu zeigen, will ich demselben auch den Nebengedanken nicht versagt haben der Berechtigung der mannigfaltigsten künstlerischen Begabung und Eigenart in Bezug auf die Wahl des Stoffs und Vorwurfs, je nach besonderer Vorliebe und speziellem Talent für diese oder jene Gegenstände der Darstellung. Ich will damit jener Künstlereitelkeit entgegentreten, welche gern den ihr am nächsten liegenden und geläufigsten Stoffen allein das Prädicat: „würdiger“ oder „zeitgemäßer“ Stoff vindiciren möchte. Bald sollen es bloß religiöse, antike Stoffe, bald selbst blos Landschaften sein, welche noch verdienen, dargestellt zu werden.

Dies Thema führt uns naturgemäß auf die Frage nach Erziehung, Anleitung und Förderung der so verschiedenartigen Talente behufs richtiger Ausbildung der in ihnen sich äußernden oder auch noch schlummernden Befähigung.

Man geht nicht zu weit, wenn man nach dieser Seite hin den meisten Kunstlehrern wirklich durchgebildete und haltbare Grundsätze abspricht, wie man auch nicht zu weit geht, wenn man die bei Weitem größte Anzahl von Erziehungsfehlern auf nachweisbar falsche Grundsätze zurückführt, wenn man sogar die Behauptung wagt, die Erziehungsfrage sei verhältnißmäßig einfach, wenn man dabei

nur vor Allem klar durchgebildete Grundsätze unverrückt im Auge behalte. Denn alle übrigen Fehler entziehen sich menschlicher Berechnung und damit Verantwortung in überwiegendem Maße; sie hindern zwar den zu Erziehenden oft unglücklich genug; aber falsche Erziehungsgrundsätze verderben und corrumpiren ihn in mitten und trotz der günstigsten anderweitigen unberechenbaren Umstände, verderben alles Andere, was ihm sonst an guter Leitung und Förderung geboten werden mag.

Ich will versuchen, meine Gedanken über diesen Punkt einigermaßen klar und zusammenhängend einer vorurtheilsfreien Prüfung vorzulegen.

Dank der Anstrengung verdienter Männer ist unserer heutigen Erziehung im Allgemeinen der an sich richtige Grundsatz geläufig, daß jede Begabung möglichst nach ihrer Eigenart behandelt werden müsse, daß der zu Erziehende weniger geschult, als die in ihm schlummernde Begabung geweckt und zur selbständigen Entwicklung aus sich heraus angeleitet und geführt werden solle.

Gilt dies von der Erziehung überhaupt, so desto mehr von der Erziehung von Künstlernaturen, bei denen ja ein besonderes, eigenartiges Talent als unentbehrliche Voraussetzung angenommen werden muß.

Aber so richtig der Grundsatz an sich ist, er wird leicht durch unverständige, einseitige und unklare Anwendung theoretisch sowohl als auch in seinen praktischen Folgen mehr oder weniger in sein gerades Gegentheil verkehrt. Da greift man denn ungehalten und ungeduldig den Satz an, statt die falschen und einseitigen Folgerungen anzugreifen, die man aus ihm praktisch und theoretisch gezogen hatte.

Der Satz erleidet natürlich von vornherein in der Anwendung einigen oft unterschätzten Unterschied, je nachdem man Naturen gegenübersteht, welche von vornherein eine sehr bestimmt hervortretende Eigenart, ja geradezu Genie blicken lassen, oder solchen, welche in dieser Hinsicht bildsamer, unentschiedener sich zeigen.

Da ich gern für beide Fälle schreiben möchte, will ich beide gesondert behandeln. Zunächst aber, was die ersten Vorstudien betrifft, bei denen sich erst zeigen soll, weß Geistes der Betreffende sei, so meine ich, sollen dieselben nach gleichen Grundsätzen erzogen werden. Das zopfige Vorurtheil, Jemand zum Voraus zu der oder jener Richtung, zum Genie sogar bestimmen zu können (Raphael Mengs), darf als abgethan betrachtet werden, wenn auch vielleicht noch immer nicht so

durchgreifend, wie die Richtigkeit des oben ausgesprochenen Erziehungsgrundsatzes dies fordert. Ich meine, ein Lehrer, Vater oder Mäcen dürfe sich nicht tief genug den Erfahrungssatz einprägen, daß es ein für allemal ein vergeblicher Versuch sei, einen Menschen wesentlich zu etwas Anderm zu erziehen, als er im Grunde schon ist. Will man sich nicht getäuscht sehen in seinen schönsten Erwartungen und Hoffnungen, will man nicht einem wirklich begabten Zögling einen Zopf anhängen, den er oft zeitlebens nicht los wird und der seine tüchtigsten Leistungen etwas ungenießbar macht, so lasse man es ein für allemal bleiben, ihn von vornherein oder nach den ersten Proben zu dem oder jenem engeren Felde der Thätigkeit bestimmen zu wollen.

Dieser Gedanke (den ich in dem Abschnitt über die eigenartigen Naturen, wo derselbe noch drastischer hervortreten wird, auch noch eingehender berühren werde), dieser Gedanke scheint mir das unbestreitbar Richtige in dem obigen Satze; er sollte meines Erachtens die unerbittliche Grundlage aller guten Erziehung sein.

Aber dabei sollte denn doch nicht vergessen werden, wie unglaublich viel, unbeschadet dieses Grundsatzes, dem zu Erziehenden auch von Außen geboten werden kann, ja geboten werden muß, soll nicht auch das begabteste Genie in sich verkümmern und unerfreuliche Leistungen zu Tage fördern.

Das ist eben das Grundfalsche in der Anwendung des obigen Satzes, daß man meint, das Talent solle nun Alles aus seinen Fingern saugen oder, wie man es milder wendet, der sogenannten Natur entnehmen. Das ist eine Phrase, welche in der praktischen Anwendung nichts anders heißt, als: das Talent bleibt auf einen engen Gesichtskreis angewiesen; es schaut nur die Natur und Umgebung, welche sich ihm zunächst bietet und imitirt die Nachbildungsweise seiner oft nur mäßig begabten nächstbenachbarten Zunftgenossen. Für den Anfang und für Talente, welche überhaupt eine vielseitigere Bildung nicht zu verdauen im Stande wären, mag dies immerhin als praktische Einschränkung gelten; aber für das begabtere Talent, das, nach Goethe's treffendem Ausspruch, nicht einem „engen Kreis seine Bildung danken" darf, zeigt sich diese Einschränkung in ihrer ganzen Bedenklichkeit, zumal dort, wo der Meister selbst an diese seine Phrase als Kunstevangelium glaubt, wo er sich nicht selbst über die Enge seiner Umgebung erhebt. Wer kann an Dürer denken, ohne die engen, philiströsen Verhältnisse und Einflüsse zu beklagen, unter denen

dieser großdenkende Künstler zeitlebens geistig zu darben hatte, wie ein Fisch, der nach dem nöthigsten Wasser schnappt.

Man wolle nicht vergessen, Erziehung im edleren Sinne des Worts, wie sie für eine künstlerische Begabung paßt, darf nicht einer medicinischen Cur und Operation gleichen. Dort gilt es, das Leben und die Organe um jeden menschlich möglichen Preis zu erhalten und müßte man das Fleisch, das Blut, die Milch, die Wärme u. s. w. von einem anderen Wesen hinzu nehmen, ihm trunsfundirn, das Organ (Auge, Magen und dgl.) durch eine künstliche Bewaffnung, künstlichen Reiz stärken und beleben.

Das soll die Erziehung, zumal die künstlerische, gerade nicht. Der Künstler mag ungehindert sein leibliches Auge mit der Brille versehen, aber man soll seinem geistigen Auge nicht eine Brille aufsetzen, so zu sehen, wie der Meister sieht: Er soll selbst sehen lernen; fehlt ihm dafür das geistige Auge, so ist er zum Künstler verdorben; alle Perrücken und alle Schminken können ihm nur äußerliches Fortkommen nothdürftig bereiten.

Aber Alles, was ein Künstler, mit eignen Augen sehend, sich anzueignen weiß, wahrhaft zu seinem Eigenen zu machen versteht von dem, was andere Künstler mit ihren Augen sahen, soll seiner Bildung nicht prinzipiell versagt werden. Kann man ihn dahin nicht bringen, hat er nicht Trieb genug, die Natur an der Quelle und aus erster Hand zu schöpfen, so hilft auch der künstliche Zwang nicht; er ahmt dann, wie schon erwähnt, die Darstellungsweise seiner nächsten Zunftgenossen nach, und weil diese just Mode ist, erscheint das conventionelle Product wie aus unmittelbarer Quelle geschöpft.

Es ist keine Frage der Pädagogik, sondern der leidigen Existenz, welche in solchem Falle die Nachahmung der nächstliegenden Muster und Vorbilder empfehlen würde im Gegensatz zur Nachahmung ferner liegender, wenn auch bedeutenderer Muster.

Ganz verkehrt aber halte ich es und dem obigen Grundprinzip widersprechend, wenn man den Schüler auf bestimmte Muster zur Nachahmung, sei es nun in der Nähe oder Ferne, hinweisen will, es sei denn, ihn auf etwas ihm noch Unbekanntes hinzuweisen. Er soll aus eigenem Blick und Studium das Vorzügliche von dem minder Vorzüglichen scheiden lernen; was er nicht selbst auf diese Weise als vorzüglicher erkennt, und so lange er es auf diese Weise nicht erkennt, wird dasselbe für ihn auch ein todtes Kapital sein. Man pfropft dann höchstens in ihn und auf ihn eine Anschauungsweise, welche

ein fremder Tropfen in seinem Blute ist, die daher auch nicht wahrhaft in ihm haftet, sondern immer wieder und namentlich der Folgezeit als fremdartige Zuthat erscheint.

Indem ich nun diese Grundsätze als unverrückbare Grundlage aller wirklichen Erziehung glaube festhalten zu müssen, mache ich in meiner Darstellung einen Sprung, indem ich statt von vornen zu beginnen in Erziehungsvorschlägen für den Anfänger, gleich mitten in ein Stadium der Kunstbildung hineingreife, wie es sich praktisch bei unsrer heutigen Erziehungsweise darstellt, um so nach dem Spruche: „an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen", das Verkehrte daran deutlich zu machen.

Also ich nehme an, der Schüler habe, sei es auf diese oder jene Weise jene Vorbildung hinter sich, die man als nöthig erachtet, ihn nun selbständig an eigne Productionen herantreten zu lassen. Die Frage entsteht: Was soll er als Darstellungsobject wählen? Die Hand auf's Herz! Kaum werden mehr Mißgriffe gemacht, als gerade in Beantwortung dieser oft für ein ganzes Leben oder einen guten Theil desselben entscheidenden Frage. Warum? weil man eben die oben gedachten Grundsätze außer Acht läßt.

Ihre Consequenzen ergeben sich mir für diese Frage etwa so:

Eigentlich sollte man keinen Künstler, weder den spezifisch eigenartigen noch den weniger selbständigen zwingen, einen Gegenstand und Stoff zum Vorwurf zu nehmen, der mehr oder weniger gegen seine Neigung wäre, wenn diese frei gebieten könnte; aber eben so wenig sollte man ihn der gefährlichen Klippe und Freiheit überlassen, bloß seiner Neigung, einem mehr oder minder dringenden, ja eventuell unerbittlichen inneren Zwang zu folgen bei der Wahl seines Gegenstandes und Zweckes.

Ja, aber wie soll man denn diese scheinbar ganz widersprechenden Forderungen erfüllen?

Einfach, man fange damit an — vor Allem sich selbst einen vernünftigen, würdigen und ehrlichen Zweck zu setzen, wenn man einen Schüler oder auch schon den gereiften Künstler geistig und materiell fördern will. Manches Kunstwerk scheitert schon deshalb, krankt schon deshalb in der Wurzel, weil der Meister, der Besteller selbst einen Zweck dabei hatten, der der Kunst unwürdig ist, z. B. wenn Lehrer oder Mäcen durch den Künstler glänzen und Gott weiß was nicht Alles erreichen wollen.

Also diese — oft vergessene! — Voraussetzung als selbst-

redend angenommen, fange man damit an, dem Schüler einen Auftrag zu geben, ihm einen Vorschlag zu machen, doch unbestimmt, nicht unbedingt sicher, sondern problematisch.

Es stehe jedoch dem Betreffenden frei, eventuell seinen Gegenvorschlag zu machen resp. einen anderen, wünschenswertheren Auftrag sich auszubitten.

Schon bei einem solchen Gegenvorschlag und Auftragswunsch wird sich verrathen und meistens ziemlich deutlich sogar verrathen, weß Geistes Kind der Betreffende ist. Danach soll man ihn von nun an behandeln, danach beauftragen; Alles jedoch einstweilen noch problematisch.

Geht, wie nicht selten zu erwarten — namentlich bei der allbeliebten akademischen Erziehung — der Gegenvorschlag über Kraft und Vermögen, mindestens die bisherigen Proben seines Talents bedeutend hinaus, so gehe man für den Anfang wenigstens unbedingt nicht darauf ein; sondern lasse den Schüler an einem erneuerten Vorschlag gegen einen Gegenvorschlag noch immer deutlicher verrathen, weß Geistes Kind er ist.

Nichts ist dagegen abgeschmackter, als das überall geübte Auswählen unter verschiedenen Entwürfen. Dabei fällt jeder l e b e n d i g e Verkehr, der zwischen Auftraggeber und Empfänger wo möglich immer sein und bis zuletzt bleiben sollte, weg. Der zu Beauftragende ist da schließlich, indem er durch die Vorlage verschiedener Entwürfe zeigt, daß er innerlich noch nicht entschieden hat, und höchstens sich zu einem ihm vielleicht nicht einmal besonders convenirenden Entwurf entschließen will oder soll, der allein Thätige, der allein die Initiative Ergreifende, während der Auftraggeber, der Meister vor Allem mit thätig sein sollte, mit die Initiative ergreifen, sei es auch nur, um seinen Mann zu prüfen. Es kann dabei sogar nichts schaden, wenn der Meister hin und wieder durch bedenkliche Vorschläge denselben prüft, in sofern er zwar noch eben erlaubte, aber schon etwas weitgehende Vorschläge vorbringt.

Dem entgegengesetzt ist allgemein üblich, daß dabei der Meister höchstens in so weit die Initiative ergreift, daß er möglichst e i n f a c h e Gegenstände den Schüler zur Auswahl vorlegen heißt — dies in Rücksicht auf die leichtere Bewältigung des Stoffs.

Damit glaubt der Meister meistens den an ihn in dieser Hinsicht zu stellenden Anforderungen genügt zu haben.

Er genügt damit aber seiner Pflicht durchaus nicht, auch nicht im mindesten.

Glaubt der Meister auf die leichtere Bewältigung des Stoffs Rücksicht nehmen zu müssen, so soll er selbst den Vorschlag zu einem einfachen Stoff machen; n. b. aber keinen von den akademischen Paradestoffen, welche den Mangel an schöpferischem Kunstsinn der Auftraggeber nur zu deutlich verrathen; die Kunst ist keine Schule der Langeweile und soll dem Kunstjünger nicht langweilig gemacht werden.

In dieser Hinsicht treten nun erfahrungsgemäß die immer wiederkehrenden Gegensätze auf: die Einen, denen die Technik leicht wird wissen nicht recht, was sie eigentlich machen sollen, die Anderen bringen eine Ueberfülle von Entwürfen; aber ihre technische Fähigkeit reicht nicht dafür aus.

Während der Meister mit den Ersteren nun seine liebe Noth hat, dem Schüler irgend einen Einfall beizubringen, weiß er den Anderen nicht schroff genug ihr Unvermögen, so schwierige Aufgaben zu bewältigen, begreiflich zu machen.

„Sie wollen eine große historische Composition malen; zeigen Sie erst, daß Sie einem Portrait gewachsen sind; es kann Niemand nach Prima kommen, bevor er die Sexta absolvirt hat."

Damit glaubt man etwas Unwiderlegbares gesagt zu haben.

Aber Ihr, die ihr immer von Natur sprecht, seit wann bindet sich denn die Natur mit ihrer Art, das Talent und Verständniß für dies und jenes in dem einen früh, dem andern spät erst aufgehen zu lassen, an eure künstliche Classifikation?

Ja, erwidert man und glaubt abermals etwas Unwiderlegbares gesagt zu haben, die Erziehung soll ja eben diese Ungleichheiten der Begabung auszugleichen suchen, dem Schüler das beibringen, was ihm fehlt und worin er zurück ist.

Wahr und falsch zugleich, grundfalsch in dem Sinne, den man gewöhnlich mit diesem Gedanken verbindet.

Allerdings soll die Erziehung eines Künstlers demselben Etwas beibringen, das ihm zur Zeit noch fehlt, aber sie soll dabei von dem ausgehen, was er *hat und mitbringt*. Aus Nichts wird Nichts und *zwei Halbe geben kein Ganzes*.

So widernatürlich, zopfig und unvernünftig es wäre, den wenig Phantasiebegabten zum Componisten schrauben zu wollen, ehe ihm selbst dafür der Sinn aufgeht, so unvernünftig ist es, den Andern quälen zu wollen zu Etwas, dafür ihm zur Zeit das rechte Verständniß versagt ist.

Wenn *Schiller* mit dem Tragödienschreiben hätte warten sollen,

bis er ein tadelloses lyrisches Gedicht zu Stande bringen konnte, so hätte er ziemlich lange warten können. Goethe verstand allerdings diese als leichter erscheinende Leistung früher und besser; aber es wurde ihm schwerer, als gemeinhin bekannt ist, aus der Zusammenstellung genial concipirter Scenen zum einheitlich geschlossenen Drama zu gelangen. Obschon dies nun Schillern leichter gelang, so sah derselbe doch mit scharfem Tadel, ja mit Zweifel an seiner dramatischen Begabung überhaupt nachmal auf die Leistungen seiner Jugend zurück; aber wie lange, frage ich, hätte er warten sollen, wenn er die technischen und praktischen Erfahrungen seiner immerhin verfehlt benannten Jugendproducte nicht hinter sich gehabt hätte, als er mit höheren Anforderungen an sich und die Kunst einen neuen Anlauf nahm? Man soll schwimmen lernen, ohne in's Wasser zu gehen und dann erst schaffen, wenn die Lebenskraft zu Ende geht. Man lasse also diese behagliche Professorenweisheit. Auf der Höhe ihrer Kraft gelang beiden Dichtern auch das ihnen früher Fehlende, für Schiller das lyrische Gedicht, für Goethe das geschlossene Drama — obschon es nie ihre stärkste Seite wurde — aber beide gelangten auf durchaus verschiedenem Wege hierzu.

Das ist es, was die akademische Schablone nie recht begreifen will, daß der Weg des Begreifens und damit des Lernens für die verschiedenen Begabungen ein verschiedener ist.

Nur möge man mich nicht mißverstehen; ich warne vor Mißgriffen, die geradezu gegen den guten Geist der Natur sind, ein himmelschreiendes Unrecht, einen quälenden Druck gegen sie ausüben oder ein einseitiges Ziel vorzeitig forciren. Man halte fest, der Schüler soll fortwährend geprüft, nicht eigentlich gezwungen werden. Man braucht darum jedoch keineswegs allzu ängstlich und penibel zu verfahren. So unelastisch ist die Natur nicht; die Erfahrung beweist, zu was nicht Allem man die Menschen verziehen kann, wie sehr in dem natürlichsten Menschen den Sinn verderben und ersticken; aber diesen negativen, unerfreulichen Beweis für die Erziehungsfähigkeit des Menschen wende man nicht gegen den guten Geist aller Erziehung an, der doch kein anderer sein kann, als die in einem Menschen liegende Begabung zur möglichst erfreulichen Entfaltung zu bringen.

Diese feine Grenze zwischen schädlicher Freiheit und schädlichem Zwang zu ziehen, soll, meine ich, das Ziel sein und mich deucht, sie ist verhältnißmäßig leicht zu ziehen, wenn man sich nur einmal diese

Methode überhaupt als Lehrplan vorgesetzt hat, nie anders als prüfend, weckend und anregend zu verfahren.

Geht der Meister immer nach derselben oben angedeuteten Schachspielmethode durch Vorschlag gegen Gegenvorschlag, Vorstellung gegen Gegenvorstellung weiter, so hat er zwei entschiedene Vortheile. Er gibt sich die Initiative nicht aus der Hand und hat zudem die beste Gelegenheit, zu prüfen, ob er es mit einer mehr als gewöhnlich eigenartigen und selbständigen Natur zu thun hat. Dann nämlich, wenn der Schüler durch seinen Gegenvorschlag, seine Gegenvorstellung, natürlich durch Skizze oder sonstige Proben bestätigt, den Meister wirklich überboten hat, insofern als derselbe gestehen muß und auch zu seiner Freude gestehen darf, daß der Schüler in der That auf einem guten Wege ist und einem künstlerisch eigenartigen Ziele nachstrebt, — dann kann der Meister auch mit einigem Vertrauen auf diesen Vorschlag eingehen und die Künstlernatur etwas ihrem eigenen Genius überlassen.

Ganz verfehlt dagegen halte ich jene Erziehungsmethode, wonach eine Zeit lang oder nach einer gewissen Richtung hin nur der Lehrer, eine andere Zeit aber und nach einer anderen Richtung hin nur der Schüler die Initiative ergreift. Zwingt man den Schüler nach der einen Seite nur zum schweigenden Gehorsam, so kann es nicht fehlen, daß er dort, wo er selbst sprechen soll, entweder zu bang ist, überhaupt Etwas zu sagen, oder wenn er wirklich Etwas zu sagen hat, etwas vorlaut sich äußert — ein Zeichen über Gebühr zurückgehaltener Selbstthätigkeit!

Die pythagoräische Lehrmethode, den Schüler Jahre lang schweigend gehorchen zu lassen, zeigt in ihrer historischen Entwicklung, daß es mit derselben allerdings möglich ist, den gescheitesten Menschen unter Niederhaltung alles gesunden Menschenverstandes die absurdesten Theorien mit Geist und Scharfsinn vertheidigen zu lassen, aber sie kann nicht als Mustererziehung zumal für Künstler gelten.

Aber freilich sollte dies Alles von der Pike auf schon so geübt worden sein. Shakespeare hat in seinem „Sturm“, der überhaupt meines Erachtens Shakespeare's Kunstansichten allegorisch und märchenhaft symbolisirt, einen trefflichen Wink gegeben, wie der wahre Meister den idealstrebenden Kunstjünger prüfen solle; er läßt den Zauberer Prospero den um Miranda werbenden Fernando mit dem niedrigsten Dienst — also in die Kunstsprache übersetzt — etwa mit Farbenreiben beginnen.

Dazu wird nun bei unsrer akademischen Erziehungsweise zunächst noch nicht viel Aussicht sein; man wird sich deshalb mit einer vermittelnden Praxis für's Erste begnügen müssen.

Die Vorzüge dieser anfänglich mehr handwerksmäßigen, den Kunstjünger von der Pike auf dienen lassenden Kunsterziehung sind denn auch schon von anderer Seite hervorgehoben und empfohlen worden, aber meist in ihrer Art so einseitig wieder, wie die der akademischen Lehrmethode von andrer Seite.

Man darf sich eben auch nicht die Schattenseiten dieser mehr handwerksmäßigen Erziehungsweise verhehlen. Die also Erzogenen verlieren allerdings nicht leicht eine solche Unmasse an Zeit, ehe sie in's richtige Fahrwasser und eine erfolgreiche Thätigkeit gelangen, wie die Akademiker; aber es werden auch leicht auf diese Weise rücksichtslos durchgreifende, alles nicht direkt Praktische als hohle Theorie, Ideologie und Phantasterei verachtende Energiemenschen, tyrannische Egoisten gebildet; wie in dem vorgesetzten Motto von Goethe nicht verhehlt wird, es bilden sich auf solche Weise auch „Piraten" und gefährliche Freibeuter aus.

Entweder ist es, daß der Schüler schon bei dem Meister dies rücksichtslose Durchgreifen und gewissenlose Hantiren, dies die Untergebenen als Werkzeug gebrauchen, als stehende Maxime und Praxis vorfand oder gar mitmachen mußte, oder weil der Schüler dabei mehr als zur Prüfung nöthig und länger als billig auf der niedrigsten Stufe der Kunstthätigkeit und unter den seiner Befähigung entsprechenden Aufgaben zwangsweise gehalten wurde; also die von mir verlangte Weckung auch der Selbstthätigkeit geflissentlich bei ihm niedergehalten wurde in einem Alter, wo das Gemüth noch für idealen Aufschwung am empfänglichsten zu sein pflegt.

Unter solchen Einflüssen werden nur spezifisch und ungewöhnlich ideal angelegte Charaktere noch den Sinn für wahre Bildung und geistige Kunstziele sich zu erhalten wissen.

Dies ist die nicht zu verhehlende Schattenseite eben der erwähnten von anderer Seite empfohlenen mehr handwerksmäßigen Erziehungsweise. Sie fördert zwar in einer Weise schneller, aber verkennt leicht den tieferen Gehalt aller wahren Erziehung.

Ist es, daß ein Meister der Natur seiner Aufträge nach eine Reihe mehr hülfeleistender Kräfte in Thätigkeit zu setzen hat, so wird es ihm nicht an hierzu geeigneten Talenten fehlen und ist es, daß der Meister auch seinerseits, wie dies Vasari von Raphael rühmt,

jederzeit bereit ist, auch wieder dem Schüler zu helfen, oder wie Goethe, der, als ein gewisser Schauspieler sich zu vornehm dünkte, eine untergeordnete Rolle in Schiller's „Lager" zu übernehmen, demselben drohend ansagen ließ, in diesem Falle werde er, Goethe, sie selber übernehmen; so wird auch hier die richtige Mitte zu ziehen sein zwischen unwürdigem Benutzen geringerer Talente und schädlichem Gewährenlassen derselben in unentwickelter Selbständigkeit.

Also auch von dieser Seite liegt keine Gefahr, bei gutem Willen die hier empfohlene Erziehungsmethode ihrem Kern nach durchführen zu können.

Selbstverständlich habe ich bei diesen Vorschlägen, der Natur der Sache nach, speziell die Bethätigung in jenen Kunstfächern im Auge, über die im Allgemeinen und überhaupt mit Worten im Gegensatz zur direkt und speziell eingreifenden That sich Winke geben lassen; worin verhältnißmäßig am meisten gelehrt und gelernt werden kann und muß. Also für die Malerei speziell Figurenmalerei im Gegensatz zur Landschaftsmalerei; überhaupt eine Kunstbethätigung speziell, welche sich mehr und mehr über den Liebhaberwerth, für den es ja schließlich keine Norm und keine Gesetze gibt, zur Allgemeingültigkeit zu erheben bestrebt und verpflichtet ist.

Auf diesem Gebiet aber ist die heutige Kunsterziehung im Allgemeinen ganz besonders von klaren Grundsätzen verlassen.

In dem durchaus berechtigten Gefühl, daß die monumentale Kunst langweilig werde, wenn sie in einem rein äußerlichen Streben nach Allgemeingültigkeit conventionelle Typen zeige, statt auch ihrerseits den eigenartig und tiefempfindenden Künstler zu offenbaren, hat sich eine allem Conventionellen widerstrebende Richtung angebahnt, welche aber nun auch ihrerseits die Eigenartigkeit meist ebenso conventionell behandelt und in rein äußerlichen Formen sucht, wie vordem in den conventionellen Typen des sogenannten „Styls" das Allgemeingültige gesucht wurde.

Damit sind wir ja in keiner Weise gefördert und nur in eine andere und pikantere Form des Conventionellen hinübergeleitet. Eine wirkliche und bestimmt ausgesprochene Eigenartigkeit wird sich da oft noch weniger selbst als unter der Herrschaft der stylistischen Typen offenbaren, geschweige denn erfreulich entwickeln. Es entstehen da ganz bestimmte „Richtungen", welche in ihren conventionellen Eigenthümlichkeiten das Nicht-Conventionelle suchen.

Man vergißt dabei, daß die Eigenartigkeit eines Kunstwerks ja

nur dort erfreulich wirkt, wo und in demselben Maße als vor Allem eine innere Eigenartigkeit vorliegt. Liegt keine solche oder nur in geringem Maße vor, so kann es ja auch nichts helfen, wenn der Künstler durch Angewöhnung pikanter und ungewohnter Formen den Schein einer solchen sich aneignet.

Liegt aber eine solche vor, so wird sie meines Erachtens am besten an einem gegebenen Vorwurf und Auftrag geprüft und erprobt und zugleich vor allzu einseitiger und subjectiver Entwicklung am ehesten bewahrt; dort nämlich, wo sie nicht stark genug ist, sich zur völligen Insichbeschlossenheit und Reife, die als Genie zu bezeichnen ist, rein aus sich selbst zu entwickeln.

Ob und wie auch auf Genies und entschieden eigenartige Naturen eingewirkt werden könne und solle durch Erziehung, ist eine andere Frage, der ich den nächstfolgenden Abschnitt gewidmet habe. Hier kann ich nur so viel sagen, daß für den Anfang auch die eigenartigste Natur am gegebenen Auftrag und Vorwurf geschult und geprüft werden sollte.

XVII. Ueber Erziehung von Genies und eigenartigen Naturen.

„Das Genie macht nicht Regeln, sondern ist Person gewordene Regel." (Vischer. Aesth. § 520.)

Und folgte der Natur des Menschen Pfad,
Suchtet auf ihrem Grund ihr nach dem Rechten,
Dann gäb' es gute Leut' und wackre That.
Doch solche, die geboren sind zu fechten,
Macht ihr zu Priestern wider die Natur,
Und macht zu Fürsten die, so predigen möchten,
Und deshalb schweift ihr von der rechten Spur.
(Dante. Par. 8. Schluß.)

Dies also meine unmaßgeblichen Winke in Bezug auf Erziehung und Weiterbeförderung angehender Kunstjünger im Allgemeinen, sowohl für gewöhnliche Talente als außerordentliche und eigenartige Naturen — sie sollen im Allgemeinen und zunächst nach demselben Prinzip behandelt werden.

Aber dies wird bei den eigenartigen und außerordentlichen, mit einer gewissen Unwiderstehlichkeit auf ein bestimmtes Ziel lossteuernden Naturen oft nicht so leicht gehen und härtere Kämpfe absetzen.

Ja, Rousseau meint*), diese Naturen seien überhaupt nicht zu erziehen, sondern erzögen sich selbst; nur die mittleren Talente seien erziehbar; aber die außerordentlichen wie die gar zu unfähigen nicht.

Es würde daraus also auch wohl folgen, daß solche außerordentliche Naturen auch nur etwas äußerlich in ihrem weiteren Fortkommen zu fördern seien; etwa dadurch, daß man sie im Prytanäum speist? — wie man die andern nur ins Zuchthaus oder Kasernen sperren könnte?

Aber nach meiner tiefsten Ueberzeugung ist diese Ansicht irrig und nicht scharf genug gesondert.

Eine gewisse Seite im Menschen ist allerdings überhaupt nicht

*) Emil.

erziehbar, bleibt ewig wild in mittleren, außerordentlichen wie ganz schlechten und unfähigen Naturen; das ist die angeborne Eigenart als solche. Doch sage ich absichtlich „wild" nicht roh; denn die feinere Natur und Eigenart eines Menschen ist in diesem Sinne ebenso unerzogen und von Natur angeboren, wie die rohere des rohen Menschen. In einem rohen Menschen äußert sich selbst das Feine, ja das Feinste oft am rohesten, während in dem feineren Menschen gerade das Roheste feine, ja raffinirte Formen meist annimmt.

Also diese angeborne Seite im Menschen, sage ich, bleibt zeitlebens unerziehbar, unverlierbar.

Man macht, — das ist der Sinn der aristophanischen Satyre auf Sokrates in dessen Bemühungen um ganz unfähige Schüler, — allerdings sein Lebtag nicht aus einem gebornen Faulenzer und Esel einen Philosophen, so wenig wie aus einer Distel jemals eine Rebe. Dies fällt nur bei den mittleren Talenten weniger auf, als bei den ganz unverbesserlichen wie auch bei den außerordentlichen und eigenartigen Naturen.

Man soll daher den Versuch freilich dran geben, etwa aus einer Faustnatur jemals einen ganz gemeinen Verbrecher und Schwindler machen zu können, der „Staub frißt mit Lust", wie umgekehrt aus einem gebornen Windbeutel (Schüler im Faust) jemals etwas Schlechteres machen zu können, als allenfalls einen sogar philosophirenden Windbeutel (Auftritt im zweiten Theil des Faust) — das war allerdings ein „kindisch toller" Versuch, wie sich Mephisto, der „klugerfahrene" nachher selbst sagen muß zu seiner „Beschämung"; denn das hätte er allerdings als „klugerfahrener" wissen können vor aller Probe. Man kann dem einen ein gewisses Etwas so wenig nehmen, wie dem andern geben, noch gar den einen zum andern machen; aber dies gilt für die nicht gerade außerordentlichen Talente so gut wie für die außerordentlichen Begabungen.*)

Aber es wäre denn doch grundfalsch, wollte man meinen, derartige außerordentliche Begabungen wären lediglich der Selbstbildung zu überlassen. Sie können den Unterricht von Außen so sehr gebrauchen, haben ihn so nöthig wie die Anderen, ja nöthiger; nur daß gerade umgekehrt solche außerordentlichen Naturen lebhafter als Andere das Bedürfniß nach Bildung auch von Außen empfindend, sich ihre

*) Aus Gretchen war eine Kindsmörderin, aber keine gemeine Hure und Kupplerin (Marthe Schwertlein) zu erzielen.

Lehrmeister selbst auswählen und aufsuchen und dann, da sie in der Gegenwart und Nähe oft keinen rechten finden, nach Lehrmeistern in der Vergangenheit und Ferne suchen: und, wo selbst diese nicht ausreichen, allerdings wohl oder übel gezwungen sind, sich ihren eigenen Weg zu suchen, ihren eignen Lehrmeister abzugeben; das ist eben ihre prädestinirte Bestimmung: sie sollen eben neue Bahnen brechen.

Aber man würde denn doch irren, wollte man meinen, es könnte nicht auch diesen selbst ein ungenügender Lehrmeister, ein „trockner Schleicher“ sogar eine äußerst nützliche Lehre geben, ohne daß sie diese gerade gesucht hätten.

Aber besser freilich, wenn es kein trockner Schleicher ist, der sie lehrt, sondern ein Genie, wie sie selber.

Und solche geborne Lehrergenies gibt es, die ohne gerade immens bedeutend zu sein, doch Etwas von jener Fähigkeit besitzen, welche Sokrates, bei sich selbst erkennend, treffend mit dem Hebammengeschick, der Hebammenkunst vergleicht. Das heißt: die Gabe leicht zu verstehen, auch im stammelnden und wimmernden Kindeslaut den unausgesprochenen Wunsch zu errathen und das noch nach Leben ringende Kindlein mit Geschick der Haft des Mutterleibes zu entwinden.

Ohne Sokrates als Amme war kein Plato möglich.

Mit anderen Worten: es gehört, wie zum Lehrertalent überhaupt, so speziell zum Lehrmeister eines Genies das Talent, leicht zu verstehen, selbst im total Falschen leicht zu errathen, worauf der Andere hinaus will; oder, da dies oft bei dem besten Willen faktisch nicht möglich ist, die Geduld zu haben, den Anderen zu nöthigen, ja zu quälen, wenn's nicht anders geht, bis endlich das Unverstehbare in ein Verstehbares und das evident Falsche in eine richtige Form gebracht ist. Denn das nach Geburt Ringende in solchen Naturen muß heraus bei Gefahr des Lebens und der geistigen Gesundheit.

Wer nicht Etwas wenigstens von dieser Gabe hat, der bleibe von der Erziehung; aber vor Allem von der Erziehung eines Genies und eigenartiger Naturen weg!

Und noch ein anderer Punkt!

Wie selbst Homer zuweilen „schläft“, so hat oft das größte Genie die eine oder andere Unart an sich. Freilich gern in dem Sinne, in welchem Goethe von Schiller sagen konnte: „Und wenn er sich die Nägel beschnitt, so war er größer als all' die anderen Herren.“ Oft freilich auch ohne jede Spur von Größe.

Wer da nun groß Geschrei erheben kann, wenn horribili dictu

das Genie sogar anders die Nägel schneidet, als Andere, und über diese ganz unerhörte Rohheit, Gemeinheit, Schiefheit oder Grobheit außer sich gerathen kann, oder gar bewundernd diese Genialität anstaunen, der paßt zu allem Andern, nur nicht zur Erziehung eines Genies.*)

Und weil es nun so wenige solcher Leute gibt, die die Gabe, die Unbefangenheit und Sorgfalt haben und anwenden, das evident falsch, ja roh Gesagte doch richtig zu verstehen und weil es noch seltner ist, daß die „wenigen, die was davon erkannt", die Stelle finden, an die sie hingehören, deshalb — und fast möchte man sagen — nur deshalb ist die größte Wohlthat fürs Menschengeschlecht, das Genie, so gefährlich.

Genies und eigenartige Naturen sollten durch Genies und eigenartige Naturen, nicht durch Pedanten und Richtungsmänner erzogen, gebildet und gefördert werden; umgekehrt aber nicht eigenartige und geniale Naturen auch mehr von ihresgleichen.

Denn daran, daß geniale Naturen auch geniale Unarten an sich haben, darüber man so viel Geschrei, tadelnd oder bewundernd macht, daran ist wenig oder nichts gelegen; aber daran wohl, daß diese unbezahlbare Gottesgabe, diese unersetzliche Gabe nicht richtig erzogen werde, daß mit dem höchsten Anspruch, mit der höchsten Befähigung zur wahren Bildung das Genie doch im Grunde verbildet werde, schlimmer als es von Haus aus war.

Dann lieber laßt es in die Wüste unter die wilden Thiere, die werden besser dies Hebammengeschäft an ihm verrichten und Engel werden kommen und ihm dienen. Dort wird es wenigstens sich selbst und seinen guten Genius nicht verlieren.

Wer denkt da nicht an den großen Cornelius im Vergleich zu dem großen Kaulbach.

Cornelius hatte eben keinen Meister, in Nichts fast, blieb bis zu guterletzt im Grunde ein Autodidact; er hatte die unbezahlbaren Vorzüge, die zu übersehenden aber nicht nachzuahmenden Mängel eines solchen; Kaulbach hatte scheinbar Lehrer und wurde schließlich doch der Selbstbildung überlassen; zwischen Verwahrlosung und Verhätscheln hin- und hergeworfen, lernte er zu viel und zu wenig, wurde mit einem Wort verbildet.

---

*) Sehr derb drückt dies Goethe in dem Product aus der Sturm- und Drangperiode „Götter, Helden und Wieland" aus: „Kannst nicht verdauen, daß ein Halbgott sich betrinkt und ein Flegel ist, seiner Gottheit unbeschadet?"

Und das ein Mann, der wie einer das Zeug hatte, gebildet, im eminenten Sinne des Worts gebildet zu werden.

Freilich ein solches Talent will anders geschult sein, als andre; das junge Füllen schlägt aus, wenn einer kommt, der ihm nicht gewachsen ist und bequem, wie einen Miethesel, dasselbe zurecht reiten will: aber es beugt sich zahmer, als man glauben sollte, dem, der's richtig zu leiten und zu behandeln weiß.

Und welches ist dies Mittel?

Den falschen in den wahren Ehrgeiz zu verwandeln. Daß man eine solche Begabung nicht zwingen wolle, sich vor jedweder Kleinheit zu beugen, aber vor Gott und der großen Natur und vor der großen Aufgabe, die ihm gestellt worden. Daß man einfach dem Mann, der sich eine über seine Kräfte gehende Aufgabe gestellt zu haben scheint, den Wink gebe, wie er, eine noch höhere Aufgabe sich stellend, von Anfang an stellend, weiter kommen könne als anders.

Wie, frage ich, kommt einer, der Talent und Begriff hat für Composition, mit dem Sinne, den der Meister mit diesem Wort verbindet, wie kommt der eventuell wieder zum mixtum compositum? Das erkläre mir einer, wenn nicht dadurch, daß er verbildet, irregeleitet wurde und ohne richtige Stütze war.

Wie kommt's, daß einer, der ein so eminentes Talent zeigt für Composition, wie dies der Componist des „Narrenhaus" verräth d. h. die Gabe, in einem Griff einen Grundgedanken völlig und nach allen Seiten erschöpfend zur Darstellung zu bringen, und der in all' seinen übrigen großen Culturcompositionen immer wieder den Sinn und Griff hierfür verräth, der ein so bedeutendes Talent für das künstlerisch Charakteristische zeigt, wie kommt's, daß dieser, gewissermaßen sich selbst nicht verstehend, dies nicht mit derselben Energie und Consequenz, mit derselben Charakteristik, die mit Schönheit sich sehr wohl verbindet, das Angefangene auch durchgeführt hat; wie anders, als weil er bei einer so colossalen Aufgabe im Grunde doch wieder auf sich allein verwiesen war, weil ihm fehlte, was auch dem größten Genie nicht fehlen sollte, ein Lehrer und Berather.*) Denn, wie

*) Damit ich hier von den noch lebenden Freunden und Berathern Kaulbach's nicht mißverstanden werde, mögen dieselben erwägen, daß ein Freund und Mitstrebender nicht die Autorität des Lehrers ersetzen kann. Der Rath des Freundes, namentlich wenn dieser etwas jünger ist, erscheint selbst im besten Fall, wo er „durchaus wahrhaft" ist, leicht etwas „schulmeisterlich" und trägt trotz alledem das Odium eines „blinden Verehrers." Vgl. den Brief des Cornelius an Xeller

Homer auch zuweilen schläft, läßt die Energie, die gereifte Jugendkraft nach und da muß die Reservekraft, die bei einem wirklich gelungenen Kunstwerk noch vielversprechend im Hintergrunde bleiben muß — wie dies Goethe so herrlich zeigt — mit ins Gefecht, und Nachzügler müssen verdecken, daß der Sieg beinahe vollständig gescheitert wäre, und Etwas, das als Composition gedacht ist, als mixtum compositum beinahe zur Erscheinung gekommen ist.

So genügt Kaulbach dem Publicum, das für diese Seite der Compositionsfrage noch gar keinen Sinn hat, wie dem, der selbst im Mißlungenen, ja geradezu Tadelnswerthen doch wieder die seltne Energie, Klarheit und Vielseitigkeit des Geistes bewundert, mit einer fast tragisch berührenden Empfindung das Fehlende vermißt; aber nicht dem Neid, der nicht an ihn heran kann, und statt nur die Hälfte dieser Geistesenergie zu zeigen, mäkelnd und kritelnd davor steht — wie endlich nicht den an eine solche Begabung nothwendig zu stellenden höheren Anforderungen.

Man kann eben Kaulbach nicht vorwerfen, daß ihm die Hauptsache die Nebensache sei, wie anderen Effektmachern unsrer Tage, nur daß es nicht mit derselben Energie und Consequenz durchgeführt ist, dazu er allüberall das Zeug verräth.

Kaulbach hatte eben, was Andere zu wenig haben, zu viel: zu viel Energie und auch das war schädlich seiner Kunst, war gegen das *Μηδεν αγαν*. Aber warum hatte er zu viel? Weil die Anderen zu wenig hatten; sie, die da schliefen den Schlaf der Gerechten und der Gesichertheit, und höchstens den Hirtenschritt gingen des breiten, sichern Geleises, wohl hütend sich vor Allem, wobei man den Hals brechen kann, die aber, sobald sie sich einmal zusammennahmen und über ihre und die bisherigen Leistungen der Kunst überhaupt hinausgehen wollten, sofort verriethen, daß ihnen der Sinn und das Talent für Composition im höheren Sinne des Worts zumeist fehlte, ja daß ihnen nicht einmal das Verständniß dafür gegeben sei, vermeinend, den Anderen fehle auch das Verständniß für das, was sie schafften.

Es liegt da nicht an dem viel geführten Streit: Styl oder Naturalismus; so ist der Sinn für das, was wirklich Kunst sei, nicht zu vertilgen, daß nicht auch jedem nur einigermaßen bedeutenden

in Förster's Peter von Cornelius. Th. II. S. 401. Mehr hier zu sagen, verbieten mir naheliegende Rücksichten. Wer die Verhältnisse näher kennt, wird mich nicht wohl mißverstehn.

Genremaler doch die Idee einer „höheren Wirklichkeit" vorschwebt, daß er nur die Poesie der wirklichen Erscheinung wiederzugeben beabsichtigt, nicht diese selbst.

Wohl gab es und gibt es in unsrer Zeit Künstler, welche Kaulbach vielleicht an echter künstlerischer Begabung überboten, aber wohl keinen, der sich an so kühne Probleme wagte mit immerhin bedeutend zu nennendem Erfolg; Probleme, deren Lösung doch sichtbar nicht außer dem Bereiche der Kunst, noch weniger der unsrer Zeit speziell gestellten Aufgaben liegt.

Kaulbach kommt mir in diesem Sinne vor, wie der deutsche Kaiser Friedrich II. in seiner Zeit, der deshalb ins Extrem überschlug, der deshalb zu kühn wurde, weil die Anderen zu zahm waren, ohne Ueberblick über die weite große Welt sich auf dem Gipfel aller wahren Erkenntniß bedünkten, damals wie heute.

Es ist Uebertreibung, das Mittelalter „roh" zu nennen; es fühlte nur zu zart und auch das war gegen das *Μηδεν αγαν;* es wollte wo möglich das Unzarte, Rohe, Unsittliche ganz aus der Welt schaffen, und, da das nun einmal nicht ging, eventuell sogar mit rohen Mitteln. Daher im Grunde Hexenprozesse, Inquisitionen, Judenverfolgungen, wodurch aber selbst so feingebildete Männer, wie etwa Kaiser Friedrich, die hoch über diesem Vorurtheile standen, eventuell gezwungen wurden, auch ihrerseits zu rohen Mitteln zu greifen.

Wer das kennen lernen will, der lese, der studire den Dante, einen der zartfühlendsten Menschen, die je gelebt, der tief auf dem Grunde seines Vaterlandes die parteilose und deshalb gewissenloseste Verrätherei als den tiefsten aller Krebsschäden erkennend, zu dem verzweifelten Mittel griff, sich selbst darzustellen, wie er an den Mensch gewordenen Teufeln selbst zum Teufel werdend, die in der grausigsten aller Foltern bis an den Hals im Eise steckenden Verräther auf die roheste, sittlich bedenklichste Weise nur noch mehr foltert, — Alles nur, um durch den Abscheu vor dem Dichter selbst Abscheu vor diesem unmenschlichen Laster zu erregen.

Wer das nicht versteht, versteht meines Erachtens das Mittelalter nicht und dann auch nicht unsre Zeit, die sich darauf aufbaut, oder, wo sie's nicht thut, aufbauen sollte, aber nicht in der rein äußerlichen Weise der Neugothiker, die davon oft kaum eine Ahnung haben.

Doch ich scheine ganz vom Thema abzukommen; ich wollte ja sprechen von der Art, wie Genie und Eigenart verrathende Künstler erzogen werden sollten.

Nun ich wollte einmal an einem speziellen, aber nahe liegenden Ausfall anschaulich machen, wie ein etwas weiterer und vorurtheilsfreierer Horizont dazu gehört, um das in so unendlicher Mannichfaltigkeit auftretende Genie überhaupt nur richtig zu verstehen, — namentlich dort, wo es sich, wie oft ganze Culturepochen, ganz anders äußert, als es wirklich denkt und fühlt.

Ein einseitig in seine „Richtung" verschossener Lehrer ohne vielseitige Bildung ist eben unfähig hierzu; er begreift nicht einmal, wo so ein angehender Kunstjünger eventuell hinaus will. Ich sage, er begreift es nicht; ob es Lehrer gibt, die es begreifen und dennoch verhindern und irritiren wollen, mögen dieselben mit ihrem Gewissen ausmachen; aber den Ur-Neid, wie Dante den Teufel nennt, nicht dabei um Rath fragen.

Aber hier ist eben die feinere Klippe: Der Neid nimmt gern im gebildeten Menschen auch gebildete Formen an. Nein, nicht im Aufkommen gerade hindern und ersticken will man das Genie und die Eigenart; aber ihm doch die bestimmte „Richtung" geben; es soll wollen, wie der Lehrer will und gehen, wie der Lehrer gegangen ist; und wenn es das nicht will, oder nicht einmal kann, so glaubt der Neid die Berechtigung zu haben, es laufen zu lassen oder gar zu unterdrücken.

Hier tritt eben die oben erwähnte Ansicht Rousseau's in ihre Rechte. In diesem Sinn erziehen kann man Genie und Eigenart nun und nimmer. Das Genie hat seine bestimmte Bahn bestimmter als Andre vorgewiesen bekommen, die es nun glücklicher oder unglücklicher einschlagen kann und einschlagen wird.

Das Genie verträgt darum eine strenge, aber keine pedantische oder gar despotische Erziehung — am allerwenigsten aber eine aus Pedanterie, Despotie und Laune, sogenannter Genialität, zusammengesetzte Erziehung. (Karlsschule?)

Hier kommt es jedenfalls zum Bruch. Denn das wahre Genie verträgt Pedanterie, Despotismus und Laune nun und nimmer, am allerwenigsten die Verbindung von allen dreien.

Der Gemeinplatz: Das Talent bricht sich immer Bahn, behält da wie jeder Gemeinplatz sein Recht; aber ob es in erfreulicher oder unerfreulicher Gestalt, ob ausgebildet und unausgebildet, in vollendeter oder unvollendeter Gestalt sich Bahn bricht, das steht nicht völlig in seiner Macht und darin allein können ihm äußere Hülfen günstig oder ungünstig sein.

Ich sage, das Genie soll durch geniale Naturen erzogen werden; ich meine damit aber nicht sogenannte geniale Erziehung, durch welche das beste Talent ruinirt wird und verkommt; dann eher eine etwas pedantische und einseitige Erziehung, bei der es doch Etwas lernen kann, das ihm fehlt.

Vor Allem aber sollte der Lehrer eigenartiger Naturen sich frei zu halten suchen von jener Eitelkeit, die sich nicht bescheiden kann, einzusehen, daß es Dinge gibt, für die ihr das Verständniß abgeht, sollte sich nicht scheuen, eventuell einzugestehen, daß er nicht versteht, was so eine eigenartige Natur im Grunde will. Als ob ein solches Geständniß der Befähigung des Meisters irgendwie Eintrag thue. Für Alles Sinn zu haben, ist doch wohl Keinem gegeben und gerade je bedeutender die Begabung des Lehrers, desto eher wird ein geistiges Antipodenthum sich störend bemerklich machen.

Als Schiller das Großartigste, was er geschaffen, den „Wallenstein“ unternahm und sich Jahre lang damit abquälte, begriff Goethe auch lange Zeit nicht, obschon im intimsten Verkehr und Gedankenaustausch mit Schiller stehend, worauf dieser denn eigentlich lossteure und was er aus diesem „unglücklichen Stoff“ zu machen gedenke, war auch aufrichtig genug, dies hintennach zu bekennen.

Nun, was einem Goethe versagt war, der doch gar Manches sich „angeeignet“ hatte und in Manches einzugehen verstand, sollte das einem anderen Meister der Kunst nicht auch mitunter versagt sein, und dürfte es zuviel verlangt sein, von ihm ein ähnliches Geständniß zu verlangen?

Ein ungefähres Verstehen ist aber die unbedingt nothwendige Grundlage bei der Erziehung, zumal einer eigenartigen Natur, sonst sind sich Lehrer und Schüler gegenseitig Barbaren d. h. der Eine versteht nicht die Sprache des Andern und kann deshalb auch von Erziehung und Unterricht unter ihnen nicht die Rede sein.

Versteht aber der Meister nicht, worauf der Schüler eigentlich hinaus will oder mißbilligt er gerade das, was ihm der Schüler im tiefsten Kern zu wollen scheint, so gebe er es auch dran, hier unterrichten und bilden zu wollen; dann sind Schüler und Lehrer gegenseitig Geistesantipoden; beide steuern nach ganz entgegengesetzter Richtung. Das Wollen und Vollbringen Beider kann dann in seiner Art gerechtfertigt sein, aber nicht das Durcheinanderwerfen beider Arten. Dann tritt zwischen Lehrer und Schüler nicht mehr ein

eigentliches Unterrichtsverhältniß, sondern jenes Kampfsverhältniß ein, das Begabung mit Begabung wetteifern läßt vor dem Forum urtheilsfähiger Kritik.

Dann ist schon im Keim die Rivalität zwischen Meister und Schüler ausgesprochen und unedel wäre es vom Meister, unter solchen Umständen sich der Waffen zu bedienen, die reiferes Alter und größere Erfahrung ihm in die Hand geben. Denn dann zwingt er den Schüler, der nicht aus seiner Eigenart hinaus kann, auch seinerseits zu den Waffen zu greifen, die partielle Frühreife oder vorzeitig gemachte Erfahrungen ihm etwa nahelegen; dann wird eine etwaige Ungleichheit der Anlage in dem Schüler nur gewaltsam vergrößert; denn der Angriff, der auf ihn gemacht wird, gilt dann nicht mehr partiellen Schwächen, sondern der Eigenart selbst. Dann tröstet und rechtfertigt man sich mit der leider nur zu häufigen Erscheinung, daß in der That die also gestörte Eigenart nicht zur glücklichen und harmonischen Entfaltung gelangt, die Ungleichheit der Anlage nur immer fühlbarer sich bemerklich macht; während doch das eigentliche Problem, die wirkliche Ueberlegenheit darin bestanden hätte, die Ungleichheiten der Anlage durch Erziehung auszugleichen.

So schwierig dies Problem oft genug sein mag, so darf die Erziehung doch ein- für allemal nicht vergessen, daß dies ihre Aufgabe ist, daß sie den Menschen nicht umschaffen, sondern nur ausbilden kann, daß dieses Problem aber schon im Keime gestört wird, sobald Lehrer und Schüler Rivale werden; während der wahre Lehrer, der wahrhaft Ueberlegne sich nur freut, je schönere, je reichere Früchte er in dem Schüler zu erzielen vermag.

Der excentrisch geniale, jugendlich anmaßungsvolle Brentano beugte sich schließlich vor der schlichten Bäurin, weil sie unter Allen, die an ihm erziehen und bilden wollten, ohne jede Spur von Neid oder Rivalität, einzig sein Bestes wollte, sie allein Vertrauen in die unvertilgbare Güte der Menschennatur zeigte. *)

---

*) So faßte wenigstens Brentano jene Nonne auf. Angenommen selbst, nicht zugegeben, daß hierbei ein kleines „Meisterstück theologischer Klugheit" gespielt habe, so bewiese dies nur dasselbe. Denn wenn schon der bloße Schein der Interesselosigkeit, wird dann nicht wirkliche Interesselosigkeit wahre Wunder wirken? Bei einem anderen Fall jedoch aus Brentano's Leben, wo derselbe eben gründlich Fiasco gemacht hatte mit seinem „Ponce de Leon" und der materiel und geistig sich ruinirt Glaubende durch den Besuch des P. Hoffbaur überrascht wurde, der ihm eine Rolle mit 100 Ducaten hinterließ, scheint der geistliche

Wenn er auf diese Weise einen Entwicklungsgang nahm, den Viele nicht wünschten, mögen sie der schlichten Bäurin das Geheimniß ablernen, womit man Menschen fischt und auch die wildeste Eigenart zu zahmem Aufmerken, zu willigem Hören und Gehorchen zwingt.

Dagegen kann man alle Tage aus dem Munde hochedler Männer und Meister mit einer Art siegesfroher Genugthuung über den oder jenen unstreitig begabten Menschen das Urtheil vernehmen, daß sich ihre Vorhersagung erfüllt habe und die widerspenstige Eigenart auch nicht zur erfreulichen Reife sich entwickelt habe.

Kein Wunder freilich, denn von wie zäher, unwiderstehlicher Kraft das Genie auch sich äußern mag und wird, so ist es doch im tiefsten Wesen eine *zarte* Pflanze. Hat es nun trotz aller Ungunst der Verhältnisse, trotz aller Rücksichtslosigkeiten, unter denen manche dieser Absprecher nur zur *kümmerlichsten* Entfaltung gelangt wären, sich trotzdem emporgearbeitet, *ohne* seine Zartheit zu verlieren, oder tritt das Umgekehrte ein, macht die energischere, rücksichtslosere Seite sich geltend auf Kosten der edleren, zarteren Seite, mißhandelt das Genie die Welt, wie es durch sie mißhandelt wurde, erringt es sich glänzende Erfolge, während es tief innerlich die Menschheit verhöhnt, hänselt es den ehemaligen Anfechter durch plump herablassende Schmeicheleien; da wird das Letztere allerdings für baare Münze genommen, im Uebrigen aber hüllt man sich in sein tugendhaftes Bewußtsein und beklagt die tiefe Entartung der Kunst, gegenüber der sich die „gute Richtung" kaum noch zu halten und zu zeigen wagen dürfe.

Ja, aber warum sucht man denn nur die Dummköpfe, die biegsamen und schmiegsamen Naturen, oder höchstens mäßig begabte Phrasenhelden für die „gute Richtung" zu gewinnen? Warum ist die erste Bedingung zur Aufnahme in die „gute Richtung", daß der Betreffende keinen oder nur einen sehr schwächlichen Charakter offenbare, oder wo er zum Unglück Charakter hat, klug genug sei, dies den Lehrer nicht früher merken zu lassen, als bis dieser ihm nicht mehr schaden kann?

Herr in der That besser, als Brentano selbst, gewußt zu haben, daß er sein Geld an keinen Bettler, sondern an einen Mann verschenkte, den man absichtlich in Unkenntniß über sein bedeutendes Vermögen gehalten hatte. Aber selbst dies machte nachhaltigen Eindruck. Da ich im Text hauptsächlich Züge der Widerspänstigkeit des Genies vorbringe, mögen hier auch Züge seiner Zahmheit und Dankbarkeit stehen.

Dies ist eine leider nur zu treue Schilderung der thatsächlichen Verhältnisse. Unbegreiflich absurd erscheint uns das Benehmen eines Königs „Lear“; unbegreiflich freilich für den, der die Macht der Eitelkeit bei sich und Andern nicht kennt. Unbedingtes Erforderniß der guten Richtung aber ist, unwandelbar von der Vortrefflichkeit, ja Unübertrefflichkeit der eignen Richtung überzeugt zu sein, was Glücksgabe ist, als Verdienst anzusprechen, saures Verdienst aber als Sünde und Hochmuth hinzustellen.

Es ist so absurd, daß es zum Lachen wäre, ginge auf diese Weise nicht so viel schönes Talent zu eignem und fremdem Schaden zu Grunde, und würde dem Glück, ohne das auch das reichste Genie verarmt, nicht unnatürlich gewaltsam die Thüre damit verrammelt.

XVIII. Schlußwort, auch als Vorrede zu lesen.

„Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet."
(Lessing, Laokoon.)

Wie ich in der Vorrede bemerkte, wollte ich in diesem Werkchen weniger über Kunst und Künstler, als für Künstler und Kunstfreunde schreiben. Gegen dieses Vorhaben stehn die Abneigung und das Vorurtheil, welche man überhaupt gegen die Beschäftigung mit Aesthetik hat; zumal einem ausübenden Künstler werden derartige Studien sehr verdacht.

Wohl, auch ich hätte nichts gegen dieses Vorurtheil, wenn es nicht wie alle Vorurtheile inconsequent wäre. Hie und da hat man doch ein Glöckchen läuten gehört von ästhetischen Forderungen; hie und da regt sich doch ein gewisses Gefühl, ein gewisser ästhetischer Instinkt, die sich dann gleich auch für wirkliches Urtheil schon halten; thatsächlich aber tritt dem Künstler ein derartiges Element entgegen in der Kritik, die er von nah- oder fernstehenden Personen oft genug im Lichte scharfsinnig begründeten Urtheils, schlagender Richtigkeit zu erfahren hat, die aber ebenso oft unbegründet ihm gleichwohl Lust und Liebe am Schaffen verleiden.

So wird er mit Gewalt auf ästhetische Fragen hingeworfen und hat nur die Wahl, diese Fragen sich gründlicher oder ungründlicher zu beantworten.

Allerdings kann Ersteres zum Uebermaß werden und gegen dieses Uebermaß richtet sich eigentlich auch das Vorurtheil. Es kann einer so tief in die ästhetischen Studien hineingerathen, daß er darin stecken bleibt. Wohl, dann mag er dies auch als untrügliches Zeichen ansehen, daß er zum eigentlich schaffenden Künstler nicht bestimmt war. Der schöpferische Künstler überwindet diese Materie.

So hatten Schiller, Dante ihre ästhetische Periode fast zum Uebermaß. Es mag auch immerhin nicht unbemerkt bleiben, daß Etwas davon ihren Werken zum Nachtheil anhängen blieb. Aber ich frage denn doch, ob nicht ein ganz gewaltiger Fortschritt zu größerer Sicherheit und Klarheit, größerer Kraft und Schönheit ihre in dieser Schule gereiften Werke vor den früheren auszeichnet. So verleugnet Niemand die Schule, in der er zur Reife heranwuchs. So verräth auch Shakespeare, daß er früher Gesindel als edle Menschen kennen lernte.

Der ernste Künstler wird, meine ich, in diesem Sinne immer dankbar sein, wenn er nicht zu spät und vor Allem in einer ihm verständlichen Form einige ästhetische Winke erhält, die seinem künstlerischen Instinkt berathend und bestärkend zur Seite stehen, wenn ihm nicht das ganze unabsehbare Feld zu durchwühlen überlassen bleibt, bis er endlich das für ihn Passende findet.

Goethe gestand in diesem Sinne dankbar die erfreuliche und belehrende Anregung ein, die er durch Lessing's „Laokoon" empfing

Vor Allem aber darf eine ästhetische Anregung, welche für Künstler sein soll, nicht zu enge sein; sie muß Platz lassen für die mannichfaltigsten Begabungen. Der Künstler versteht keinen bloß prinzipiellen Tadel, wo das Werk sonst künstlerischen Anforderungen genügt.

In diesem Sinne suchte ich eben Platz zu schaffen für die mannichfaltigste Kunstanlage, suchte nachzuweisen, wie auch manches unzulässig Scheinende sich selbst theoretisch begründen lasse. Vor Allem aber ist Nichts ungesunder, als wenn ein Künstler, aus seiner Natur herausstrebend, sich das ihm angeblich oder wirklich Fehlende durch künstliche Zuthat anlügen wollte.

Nehmen wir ein praktisches Beispiel. Goethe's Iphigenie und Tasso sind für Vischer dramatische Sitten- oder Genrebilder, schildern mehr Zustände als Handlungen. Er verhehlt bei allem Respect vor diesen „idealen" Leistungen nicht seine ästhetischen Bedenken gegen diese Gattung von Dramen. Nach meiner Theorie ist dies ein Wetteifer des Dramas, das einemal mit der Plastik, das andremal mit der Malerei; ich erkläre dies ausdrücklich für berechtigt, alle Kunst beruhe auf einem derartigen Wetteifer (Abschn. V). Sollten nun lieber beide Dramen nicht geschrieben bleiben, oder sollte ein Dichter auf einen solchen Tadel hin gegen seine innerste Natur und die Natur seines Stoffs sich zur Handlung zwingen, soll Tasso etwa im Eifer Antonio erstechen oder Iphigenie die Reinheit ihres Charakters durch

Lüge und Verstellung trüben? Das würde doch selbst ein ästhetischer Rigorist nicht verlangen. Eins von beiden wird aber doch wohl geschehen müssen.

Man wende mir nicht ein, das heiße der Aesthetik überhaupt die Berechtigung absprechen, das heiße sich lediglich auf den faktischen Zustand stellen. Nein, es heißt bloß die Frage offen lassen, ob nicht der faktische Zustand vielleicht mehr theoretische Berechtigung noch habe, als es zunächst scheint. Wir haben in dieser Beziehung viele, sehr viele zu eng gegriffene Schranken als Mißverständniß, oft sogar als grammatikalisches Mißverständniß berühmter und darum noch immer nicht unfehlbarer Autoren kennen zu lernen Veranlassung gehabt, haben gesehen, wie geniale Künstler, ihrem Instinkt folgend, richtiger griffen als die Theorie.

Man denke nur an das jetzt als abgethan zu betrachtende rein äußerliche Deuten der aristotelischen Einheiten, gegen das schließlich die schöpferische Kraft mit leidenschaftlichem Ueberspringen aller Grenzen sich wehrte, indem sie die Parole erhob:

„So war's immer, mein Freund, und so wird's bleiben, die Ohnmacht
Hat die Regel für sich, aber die Kraft den Erfolg.“

Tout au contraire, die Ohnmacht schafft sich künstliche Gesetze, die Kraft ist regelrechter, gesetzgebender, als sie selbst glaubt.

Nur wo der wirklichen Kraft hie und da eine partielle Schwäche anhaftet, da sucht sie dies gern durch willkürliche Regeln und Theorien zu verdecken, durch Machtsprüche zu bemänteln, dazu denn auch vorstehendes Distichon gehört.

Keine echte Künstlernatur wird sich aber dagegen wehren, daß die Kraft, wenn sie gesetzgebend auftreten wolle, Maß zu halten habe.

Μηδεν αγαν, keine Uebertreibung, steht auch noch heute hoch oben am Gipfel des Kunsttempels geschrieben.

Und so will ich denn, eingedenk dieses Spruchs, auch meinen theoretischen Erwägungen hiermit Grenze stellen und manchen Gedanken, auf welchen die Beschäftigung mit dieser Materie leicht führt, noch unerörtert lassen. Das Gebiet ist unendlich weit und allen Anforderungen nicht zu genügen.

Druck von Hüthel & Herrmann in Leipzig.

Mosler, Heinrich

Kritische Kunststudien

Münster 1875